BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK
BEGRÜNDET VON
THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER
XVI

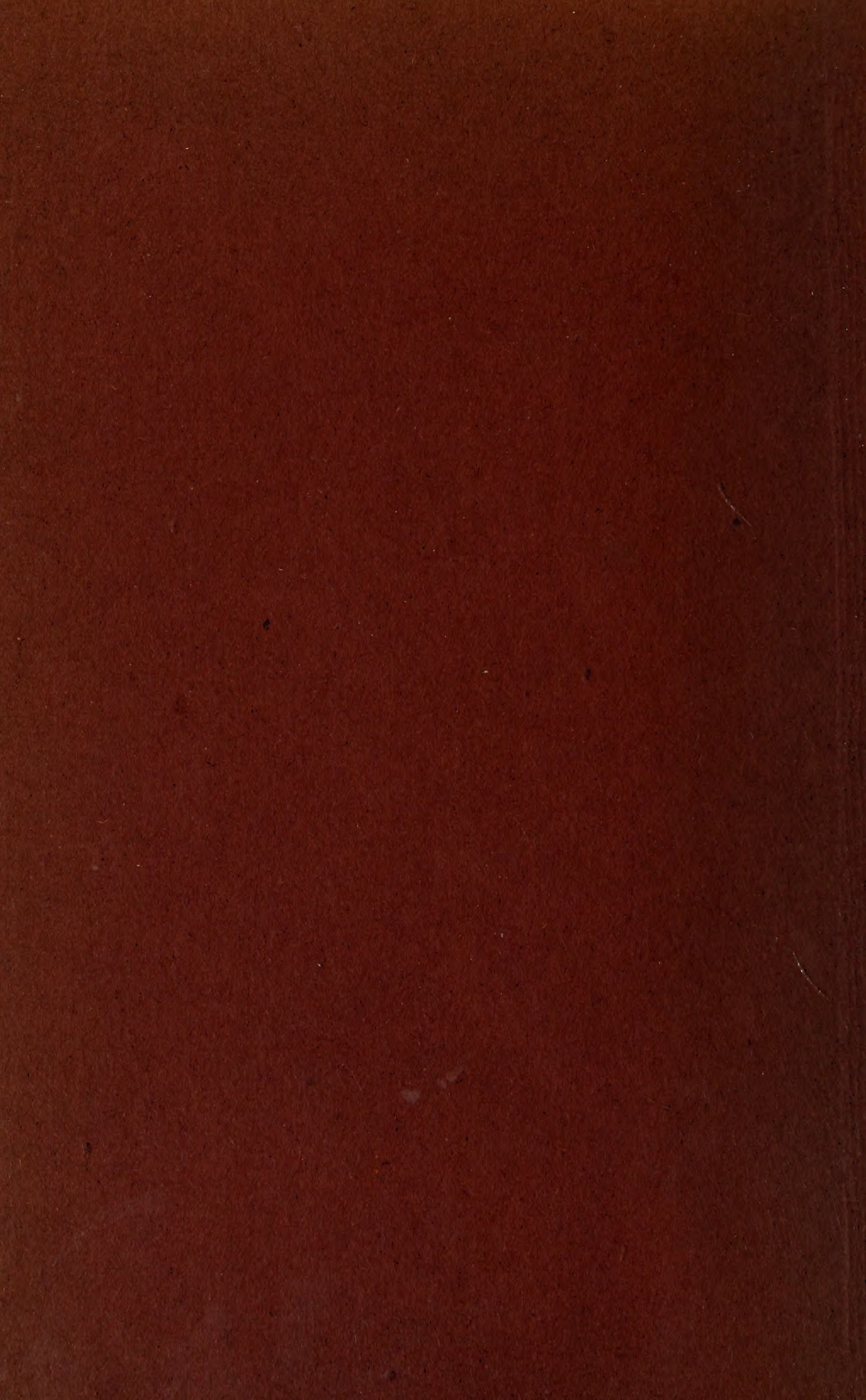
DAS PROBLEM DER INDIVIDUALITÄT BEI FRIEDRICH HEBBEL

VON

GEORG HALLMANN
DOKTOR DER PHILOSOPHIE



LEIPZIG / VERLAG VON LEOPOLD VOSS / 1921







BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

BEGRÜNDET

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER

XVI

DAS INDIVIDUALITÄTSPROBLEM BEI FRIEDRICH HEBBEL

VON DR. GEORG HALLMANN

LEIPZIG · VERLAG VON LEOPOLD VOSS · 1920

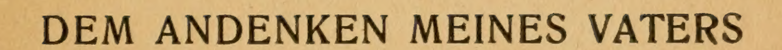
DAS INDIVIDUALITÄTSPROBLEM BEI FRIEDRICH HEBBEL

VON

GEORG HALLMANN
DOKTOR DER PHILOSOPHIE



LEIPZIG · VERLAG VON LEOPOLD VOSS · 1920



DEM ANDENKEN MEINES VATERS

Vorrede.

Das Erscheinen der vorliegenden Arbeit in dieser Form verpflichtet ihren Verfasser zu lebhaftem Danke in mehrfacher Hinsicht.

Die entscheidenden Anregungen für die Untersuchung empfing er von seinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Rudolf Unger in Halle; die Drucklegung wurde ihm ermöglicht durch weitreichende Beihilfe der Eduard Hiller-Stiftung in Halle, deren Ephorus, Herrn Geheimrat Professor Dr. Wissowa, er besonderen Dank schuldet; die Aufnahme in die „Beiträge zur Ästhetik“ erfolgte durch Herrn Professor Dr. Max Dessoir in Berlin.

Inhaltsübersicht.

Abkürzungen.

W I—XII = Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner. I. Abteilung, neue Subskriptionsausgabe (2. unveränderte Auflage). Berlin, B. Behrs Verlag, 1904.

T I—IV = Friedrich Hebbel. Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner. II. Abteilung, neue Subskriptionsausgabe (3. unveränderte Auflage). Berlin, B. Behrs Verlag, 1905.

B I—VIII = Friedrich Hebbel. Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner. III. Abteilung. Berlin, B. Behrs Verlag, 1904—1907.

Diejenigen Schriften der von mir benutzten Hebbel-Literatur, welche für diese Arbeit von Erheblichkeit wurden, sind jeweils im Text oder in den Anmerkungen angegeben.

Einleitung.

Das Problem der Individualität kann nicht erledigt werden. Es wird nicht aufhören, Problem zu sein und zu werden, solange in der Welt Individuelles sich erzeugt. Historisch gewordenen Persönlichkeiten aber treten wir mit dem Willen gegenüber, ihr Wesen zu begreifen, einzudringen in den Kern dessen, was die aus sich wirksame Kraft ihrer sichtbaren Lebensbewegung ausmacht.

Wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Individualität eines deutschen Dichters von prägnanter Eigenart zu erkennen, so schien eine dem tatsächlich Gegebenen entsprechende und nicht nur subjektiv-willkürliche Erkenntnis seiner Gestalt gebunden an die Erkenntnis des von ihm Gestalteten.

Daher wird diese Arbeit dem Problem der Individualität bei Friedrich Hebbel in der Weise nachgehen, daß sie, nach einer anfänglichen, sozusagen einer Vorbetrachtung der ersten, individuelle Gestalt annehmenden dramatischen Gebilde und ihrer deutlich hervortretenden Tendenz von subjektiver zu objektiver Gestaltung, die Individualität zunächst als theoretisches Problem, einmal der Hebbelschen Weltanschauung im allgemeinen, dann seiner dramatischen Theorie im besonderen, danach als reife dramatische Gestaltung in den Werken seiner dichterischen Vollendung zu erkennen und darzustellen trachtet.

Von Hebbels Lyrik, Epik und Novellistik wurde abgesehen.

Erster Teil.

Erste dichterisch-individuelle Gestalten.

Treten wir nun der ersten umfassenden Selbstbezeugung dieses spezifisch dramatisch gerichteten Geistes gegenüber, so erkennen wir in Judith die zunächst einzige Gestalt in HEBBELS Erstlingsdrama, die eine volle, ausgeprägte und lebendige Individualität geworden ist.

Holofernes trägt nur Ansätze zu individueller Gestaltung, und zwar überall da, wo er große Hebbelsche Gedanken und Ideenkonzeptionen mit wirklicher, oft dämonischer Größe, voll Lebendigkeit und Adel ausspricht. Daneben aber stehen, wie HEBBEL später selbst zugab[1], derartig leblose Kruditäten und konventionell typisierende Starrheiten, daß Holofernes als Ganzer doch nur ein asiatischer Despot bleibt, dem man Proskynese erweist. Was trotzdem aus HEBBELS Seele in ihm Gestalt suchte, wird ohne weiteres fühlbar: die Ahnung und der Aufschrei der in eine absolute Geltung hineingesteigerten einheitlichen Zusammenfassung aller seelischen Anregungen und Antriebe in einem, im einzigen Gefühl unverkümmerter, strotzender, unantastbarer Kraft. Von ihr allein lebt, was an Holofernes überhaupt lebendig ist, was sein Handeln wirklich als ein „echtes, ursprüngliches“[2] erscheinen läßt und was die „gewisse Fülle des Totaleindrucks“[3], von der HEBBEL spricht, bestimmt, aber zur Individualität, zur Gestaltung mit eigenem Leben ist sie noch nicht geworden. Holofernes bleibt eine typisierte Abstraktion aus der Sphäre absoluter Gültigkeit, er ist kein „Leben im Leben“[4]. Daher tritt die Symbolkraft seiner Gestalt zurück hinter der seines Gegenspielers: der Judith.

Judith sprüht von eigenem Leben. Eine Fülle individueller Züge, fast zu nuancenreiche Einzelheiten und Beziehungen, ein beständiges Hin- und Widerspielen der seelischen Regungen, macht es nahezu unmöglich, ihr Wesen in eine begriffliche Formel einzufangen.

Versuchen wir zu erkennen, wie sie der Dichter gestaltet hat! HEBBEL führt Judith ein, indem er sie einen Traum erzählen, wir können sagen reproduzieren, wiedererleben läßt, einen Traum, süß, verführerisch und verräterisch, verhängnisträchtig und sinnlich, wie seine Erzählerin.

Diese restlose Identität der Judith mit ihrem Traum, dessen ungreifbare Undurchdringlichkeit die Fülle ihrer Erregungen, Ahnungen, Begierden verrät, ohne sie bei Namen zu nennen, rückt die Erscheinung sogleich ins Außergewöhnliche, Rätselhafte (ganz richtig sprach Heine vom „Gespenstischen“ der Judith [5]), macht sie zu einem Wesen, das zweien Welten — der bewußten und der unbewußten — wahllos und uneingeschränkt angehört, unterscheidet sie auf das bestimmteste von den Personen ihres Umkreises. Dies ist der erste Eindruck, den wir empfangen; vom Dichter aus: der erste Ausdruck ihrer Gestaltung. Und die Genialität der mit nachtwandlerischer Sicherheit zwangsläufig [6] aus plastischer Intuition heraus produzierten Konzeption liegt darin, daß das in seiner psychischen Struktur so ungeheuer differenzierte und nuancierte Wesen einheitlich, lebendig, in der sprühenden Fülle seiner Vitalität, mit allen Ahnungen seiner Gefährlichkeit, leicht und selbstverständlich, natürlich vor uns steht.

Durch den Traum charakterisiert Judith sich selbst. „Ich ging und ging, und mir war's ganz eilig, und doch wußte ich nicht, wohin's mich trieb [7].“ Auch das ist richtig: ihr Hindrängen zur Aktivität bedeutet eine Überschreitung der Grenzen ihres Geschlechtes, eine „Sünde“. Aber ihr tiefer, dämonischer Wille verdrängt die Bedenken, treibt sie weiter. „Fort, fort, sagte ich zu mir selbst und ging schneller wie zuvor [7].“ So steht Judith nach den ersten wenigen Worten da als das verhängnisträchtige, schicksalhafte Geschöpf, das sich getrieben fühlt, aber noch nicht weiß, wohin, das auf sein Stichwort lauert als auf die Erfüllung seines Daseins.

Dann beschreibt sie weiter, hellseherisch, unbewußt, und doch voller Ahnung: ihre Auserwählung, ihr Gefühl des Schwindels (als sei sie ein zu schwächliches Gefäß) und des Triumphes dabei (ihrem Instinkte des Ehrgeizes [8] und der Eitelkeit [9] entsprechend), dann die Erkenntnis des Endes: „Mit einmal bemerkt' ich einen Abgrund zu meinen Füßen“; und nun, bei der Unausweichbarkeit der visionär geschauten Katastrophe: die Umbiegung aller schreckenerregenden Vorstellungen in die lusterregenden der entzündeten, in schwelenden Flammen stehenden Sinnlichkeit der Jüdin, die Weib ist und es dennoch erst zu werden und zu sein begehren muß aus den Urgründen ihrer Natur herauf.

Nun ihre Geschlechtlichkeit aufgerufen ist, erzählt sie die Geheimnisse ihrer Hochzeitsnacht. Hebbel charakterisiert sie in

dieser auch wieder von HEINE besonders gepriesenen[10] Schilderung in zwiefacher Weise: einmal aktiv; die in der Traumwiedergabe unbewußt lebendigen sinnlichen Triebkräfte erfahren ihre Bestätigung durch Mitteilungen aus bewußten Vorgängen: Judiths Erzählung deckt die gefährliche Lockerung ihrer überhitzten und nur mühsam unterdrückten Sinnlichkeit, die Dämonie des unerfüllten weiblichen Geschlechtsverlangens, wie es sich in der raffinierten Lüsternheit der Preisgabe intimer Gefühle und Erlebnisse kund tut, mit unheimlicher Klarheit auf; die Unwiderstehlichkeit dieses naturhafttriebmäßigen Verlangens tritt elementar zutage. Passiv individualisiert HEBBEL die Gestalt der Judith durch die Atmosphäre merkwürdiger Begebnisse und rätselhafter Vorgänge in der Brautnacht, die in Judiths Leben schicksalhaft, vorbestimmt einzugreifen scheinen. Die Rätsel ihrer Existenz wachsen dadurch ins Imaginäre. Und die Gefährlichkeit Judiths kündigt sich an in ihrem Ausspruch: „Mein Mann war wahnsinnig[11].“ Das ist eine bewußte Lüge. Aber ihr selbstherrisches Gemüt, das die überstürzte Hingabe und unverstandene Zurückweisung der Hochzeitsnacht mit tausend Qualen brennt, zwingt sie, gegen ihre Einsicht, aus Selbsterhaltungstrieb, wenn man will, Manasse vor sich wahnsinnig zu machen. Ihr durchaus glaubhaftes „Ich hätte ihn erwürgen können“[12] zeigt die Unbedingtheit ihres Gemütes, offenbart blitzartig, wohin die noch unausgeschöpften Möglichkeiten ihres sozusagen jenseits von Gut und Böse stehenden Gewissens unter dem Stachel der Leidenschaft ein so triebhaft dämonisches Wesen führen können. So ist auch dieser Zug ganz tief und individuell in Judith angelegt, und e r erst ist es, der Judiths Schönheit zu einer ihr individuell zuwachsenden Eigenschaft macht: zu der „Schönheit der Tollkirsche“[13].

Eine Steigerung und Bereicherung dieser Judith individualisierenden Züge führt HEBBEL herbei durch die Judith in ausgeprägtester Sonderart charakterisierende Flucht ihrer angetasteten Geschlechtlichkeit ins Gebet. Dies krampfhaft verzweifelte Gott-sich-entgegen-werfen im Gebet, dies selbstmörderische Untertauchen in Gott, um Schutz zu suchen vor sich selbst, um von ihm bestimmen zu lassen, was die eigene Verwirrung nicht mehr zu bestimmen vermag, nämlich sich selbst, offenbart in vollkommen neuer Beleuchtung die Individualisierung der Judith als eines Wesens aus zwei Welten: wie — moralisch gesprochen — das Böse, so ist auch das Gute in ihr in gleicher Weise möglich, und alle triebhaften Kräfte in ihr zeigen die Fähigkeit, sich heben, läutern, retten zu lassen, wenn

Gott sie leitet. So führt Hebbel alle Fieber und Erregungen der Sinne Judiths über in die seelischen Erschütterungen des religiösen Erlebnisses, wo sie als Kundgebungen eines Gott begehrenden und Offenbarung heischenden ekstatischen Wesens von einem Erfahren der Gottheit Zeugnis ablegen, das Judith aus ihrer Umgebung heraushebt. So wird ihre Seele vorbereitet und befähigt zur zweiten und höchsten Steigerung ihrer Anlagen: zum Heroismus ihres Entschlusses und ihrer Tat. Psychologisch betrachtet erscheint dieser Heroismus als die sublime geistige Frucht ihrer physisch-triebhaften Instinkte, dramatisch fügt ihn Hebbel als neuen, als den großen bestimmenden Zug der Tragödie in Judiths Charakterbild ein, aber so, daß er den Zusammenhang und die organische Verbindung der geistigen und der physischen Mächte in Judith wahrt und in jedem Augenblick sichtbar sein läßt, wodurch seine Tragödie — auch abgesehen von seinen Ideendarlegungen und Symbolausdeutungen — rein menschlich ein „geheimnisvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinn unergründliches Symbol“ [14] geworden ist.

Damit ist der Umkreis der Judith individualisierenden Züge beschrieben, und die dramatische Handlung ist nun der Schauplatz, wo die so geprägte Form sich lebend entwickelt. Dabei ist zu beachten, daß Hebbel Judith nichts tun, nichts sagen läßt, was aus der Möglichkeit ihrer individuellen Anlage herausfiele. In dieser Weiter- oder Ausführung, in der Entwicklung der Judith ergibt sich alles aus der Struktur ihres Wesens, einer Artung, die auf der Grenze steht zwischen Unbewußtem und Bewußtem, triebhafter Geschlechtlichkeit und ihrer Sublimierung einmal zur Religiosität, dann aber zum Heroismus. Auch Judith möchte (wie Holofernes) der Menschheit einen Gott gebären, aber nicht aus ihrem Schoß, sondern zuerst durch den ganz unmöglich erfolgreichen, aber sie charakterisierenden Versuch der Erweckung der nur in ihr lebendigen Kraft in Ephraim, dann durch ihre Tat, als deren Auserwählte und Opfer sie sich begreift und in voller Bejahung des triebhaft drängenden Schicksals ihres Blutes hingibt. Die Atmosphäre des Geschlechtlichen, in der Judith atmet, durch die sie ist, was sie wird, ist imstande, individuelle Züge für sie abzugeben, weil Hebbel mit einer unerschrockenen Kühnheit und Fähigkeit ohnegleichen durch ihren Mund das Getriebe, den psycho-sexuellen Mechanismus sozusagen, bloßlegt, und weil er ihr durch die Freiheit, mit der Judith auszusprechen vermag, was unbewußt oder nur halb bewußt ihr im tiefsten Grunde doch immer trieb-

haft bestimmtes Wesen erfüllt, eine Überlegenheit und Unbedingtheit in der Berührung mit anderen gibt, die sie von diesen artmäßig zu unterscheiden scheint.

Aus dieser Sphäre ist Hebbel auch imstande, den Heroismus ihres Entschlusses und ihrer Tat zu entwickeln, der wiederum, da er bei keinem sonst als bei ihr lebendig wird, ihr als individueller Zug zuwächst. Kurzum, wir können die Technik der Individualisierungskunst Hebbels bei der Judith etwa dahin bestimmen, daß er aus einem Komplex, und zwar aus dem, an welchen das Weib durch seine Natur am tiefsten gebunden ist, durch Zerlegung und Entfaltung, Aufhellung und allmähliches Sichtbarmachen eine mit dem ersten Auftreten Judiths bestimmt gegebene, wenn auch, vielleicht absichtlich, nicht sofort voll aufnehmbare psychische Anlage und ihre Entwicklung in dramatischer Gestaltung zu eigenem Leben erweckt, das im tragischen Konflikt seine Spannung und Schwungkraft erweist.

In „Genoveva" interessiert allein die Gestalt des Golo[15]. Genoveva hat Hebbels spätere Kritik[16] mit Recht als „zu bildmäßig — passiv" anerkannt, und Siegfried trägt kaum ein eigenes Gesicht. „Die schärfere Entfaltung der Nebencharaktere"[17], die Hebbel im Vorwort von E — dem einzigen selbständigen Druck von 1843 — hervorhebt, hat ihre Ausstattung mit einer Reihe lebendiger, farbkräftiger, individueller Züge mit sich geführt, so z. B. beim alten Juden, beim tollen Klaus[18]. Aber das galt schon in gleichem, wohl sogar noch in stärkerem Maße von der Darstellung des hebräischen Volkes in der „Judith"[19].

Neu und eigen geartet ist die Gestalt Golos.

Wenn wir die Technik ihrer Individualisierung betrachten, können wir alsbald einen grundlegenden Unterschied zu der Gestaltung der Judith erkennen. Möchte man sagen, daß Judith, vorgebildet in Hebbels Seele, herausgetreten sei, wie Athene aus Zeus' Haupt, auf einmal, fertig, ganz, aus einem Stück, in voller, plastischer Notwendigkeit, so gilt von Golo, was Hebbel in bezug auf den III. Akt in sein Tagebuch schrieb[20]: „Er stellt Alles . . . rein werdend dar." Die innere Form[21] der Individualisierung Golos ist — im Gegensatz zu der mehr analysierenden, die volle runde Intuition von sich ablösenden Gestaltung der Judith — eher als synthetische, als eine solche zu bezeichnen, die sich in der Gestaltung erst vollendet, zusammenschließt. Golos Existenz saugt

Nahrung aus Hebbels Gedanken, Judith lebt aus sich. Die Rolle des Bewußtseins ist eine größere in der Ausgestaltung dieser Konzeption: Golo ist ein Stück, eine Eigenschaft Hebbels selbst[22], ausgebaut zu einer dramatischen Figur, aber nicht ein organischer Komplex von Hebbels Seele wie Judith. Darum lebt Golo auch nicht. Seine Bewegungen haben etwas Mechanisiertes, ein Rest von eigener Leblosigkeit ist nicht aufgesogen. Golos Charakter hängt am Bande von Hebbels theoretischem Denken. Das zerstört seine Lebenskraft als Eigenexistenz, hebt die dramatische Symbolkraft seiner Erscheinung auf. Golo ist kein wirklicher Charakter, d. h. keine eigentliche Individualität, sondern die Ausfüllung einer theoretischen Schablone. Aber interessant ist dieser Koloß ohne Odem, gerade weil er durch die Unabgeschlossenheit zu eigenem Leben die Absichten seines Schöpfers ungetrübt erkennen läßt. Was sich im dramatischen Gebilde von innen heraus organisch entwickeln muß, ist hier von außen herangetragen, und die Feststellung, daß die theoretischen Erörterungen Hebbels diesmal der produktiven Arbeit zeitlich lange und in eingehender Ausführlichkeit vorauseilen[23], gewinnt symptomatischen Charakter: die Gestalt Golos ist Träger eines Ideenkomplexes — wie Holofernes —, ist die praktisch dramatische demonstratio ad oculos eines, man möchte sagen mathematisch konsequenten, theoretisch zu Ende gedachten psychologischen Ablaufes.

Die Charakterisierung Golos beginnt direkt, fast plump und kunstlos, wenn man nicht denken könnte: der Dichter ist vielleicht absichtlich primitiv, wegen des märchenhaft einfachen Stoffes. Aber die Charakterisierung setzt noch keinen individuellen Zug an. Typische Eigenschaften eines jungen, rittermäßigen, verläßlichen Helden werden aufgetragen wie Farben auf ein Bild. Erst als Golo, im „Hintergrund“ der Szene[24] den Abschied von Siegfried und Genoveva mit seiner Gefühlsdialektik glossiert, erfahren wir etwas von seinen inneren Triebkräften: eine Liebesfähigkeit, deren Glaubhaftmachung allerdings noch nicht viel anders erfolgt, als wenn ihm ein beschriebener Zettel zum Munde heraushinge. Dann setzt der Intriguant handelnd ein, indem er seinen Herrn von der ohnmächtigen Genoveva entfernt, auch hier noch durchsichtig konventionell schablonenhaft.

Nun aber regt sich seine Individualität: Golos leidenschaftdurchblutete Sinnlichkeit offenbart die scheue Keuschheit unverdorbener Männlichkeit, die trotz seines Frevels an Genoveva sich

nicht aus seinem Charakterbild verliert. Sie wird der Grund seiner „Wollust des gegen Sich-selbst-Wütens“[25], sie ist die Ursache des von Anfang an seiner Liebe beigemischten Hasses[26]. Denn der Haß gegen Genoveva: das ist die Ohnmacht, sie anders als nach dem Gesetz seiner eigenen Seele lieben zu können. Das „Belauschen der Zwiespältigkeit unserer Natur“[27], die Hinüberdrängung der ganzen dramatischen Handlung für Golo in Reflexion und Bericht von Geschehen, seine Passivität nach außen ist die Folge seiner Lähmung im Innern: er hat Gewissen und erstickt daran.

Um diesen unbedingt individuellen und an sich triebkräftigen Kern legt sich nun aber der Wust theoretischer Belastung und Dialektik: Golo soll sozusagen in praxi beweisen, was Hebbel rein gedanklich und konstruktiv über einen solchen Charakter in sich ausgemacht hat. Daran erstickt die dramatische Individualität. Hebbels Phantasie ist hier wirklich „so ätzend korrosiv, so geistig durchlöchernd, zernagend, durchbohrend, daß ein klaffender Bruch zum Vorschein kommen muß“[28]. Golo gehört zu jenem Gestaltungstypus Hebbels, der — wie bereits Holofernes — zu sehr „aus dem bloßen Gedanken hervorging“[29], um zu wirklich individuellem Leben zu gelangen.

Die Gestalten der Judith und des Golo hatten bei aller sonstigen Verschiedenheit und Disparität — man könnte vielleicht von einer gewissen Polarität ihrer Gestaltungsgesetze sprechen — dennoch ein Gemeinsames: den Ursprung ihrer Existenz aus subjektiven Erlösungs- und Befreiungsbedürfnissen von Hebbels in sich und an sich schier erstickender Individualität.

Maria Magdalene führt einen Schritt weiter. Es offenbart den Zwang Hebbels, die fürchterlich in sich verschlungene, unabwendbare Tragik des objektiven Lebens[30], dessen tiefe Erkenntnis die „pantragische“[31] Lebensstimmung seines erschütterten Menschen[32] ausmacht, durch, man möchte sagen, unpersönliche Gestaltung von sich abzulösen, zu überwinden.

Und zwar ist diese erfolgt unter Aufhebung des „Mißverhältnisses zwischen Stoff und Behandlung“, unter Ausschaltung des „maßlosen Anachronismus“, den Fr. Th. Vischer[33] bei Hebbels „Judith“ und „Genoveva“ nicht ganz ohne Berechtigung darin erkannte, daß Hebbel „durch und durch moderne Irrgänge des Seelenlebens zu seinem Thema macht und nicht fragt, ob das Thema nicht mit der Einfachheit der gediegenen und zweifellosen Zustände der

Menschen, in die er sie wirft, in schreiendem Widerspruch trete"[34][35]. Sicher ist, daß der Stoff des „bürgerlichen Trauerspiels" durch seine sozusagen historische Voraussetzungslosigkeit, HEBBEL dahin entgegenkam, daß ihn „zur Tiefe einer Seelengeschichte zu durchdringen, den Gang des Schicksals zu den innersten Quellen des verborgenen Knotens zu verfolgen, der sich aus geheimnisvoller Verwicklung der Motive in den Tiefen der Persönlichkeit schürzt"[36], für HEBBEL leichter, frei von der Gefahr historischer und geistiger Anachronismen möglich war. Das hat zweifellos dazu beigetragen Maria Magdalene zu dem produktiven Werke zu machen, als welches es auch VISCHER anerkennt[37][38]. Das Drama steht mit seinem lebendigen Charakteren ganz in sich gegründet da. Denn das Tragische darin ist, nach HEBBELS Worten abgeleitet, „ganz einfach aus der bürgerlichen Welt selbst" (vgl. Anm. 30). Und diese Welt kannte HEBBEL. Sie bildete die Umgebung seiner Kinder- und ersten Jünglingsjahre. Sein Münchener Erlebnis[39] erweckte latente, geläufige Vorstellungen zu künstlerischer Objektivation. Gleichwohl liegt im Drama die Sphäre des „bürgerlichen Trauerspiels" außerhalb von HEBBELS subjektiver Erlebniswelt, *er* lebt in keiner der Gestalten von Maria Magdalene, wie etwa in Judith oder Golo. Der Künstler ist ganz hinter sein Kunstwerk zurückgetreten, er hat einen Kosmos gestaltet, den er erlebt, aber in dem *er nicht* lebt. Dies ist das Geheimnis der erstaunlich „objektiven" Gestaltung der Maria Magdalene, auf die sich HEBBEL selbst etwas zugute tat[41]. Dadurch bedingt ist auch die Beschaffenheit, der geistige Mechanismus möchte man sagen, der einzelnen Gestalten und ihrer psychischen Struktur.

Allen gemeinsam ist, daß die eigentliche Aktivität im Drama sich nicht von den Individuen, sondern von den Dingen, von den Begebnissen aus entwickelt. Die einzelnen Individuen befinden sich in Reaktion, und eines jeden einzelnen individuell nuanciertes Verhalten verläuft in den bestimmten, vorgeschriebenen Bahnen seiner typisch festgelegten seelisch-geistigen Organisation. Begründet ist das durch die analytische Technik des Dramas: Klaras Fall liegt als geschehene Tatsache *vor* der eigentlich dramatischen Handlung, die nur mehr nachträglich und vorweisend motiviert und verständlich macht. Nicht bloß um einen technischen Kunstgriff handelt es sich dabei, „dieses Rückwärts im Vorwärts ist zugleich geistiger, ethischer Schicksalsgang, und wie das Unglück vorwärts schreitet, wird auch die Schuld klar"[42]. Deshalb urteilt HEBBEL

unanfechtbar richtig: „Bei Dramen wie ‚Judith‘ und ‚Genoveva‘ zog ich gewissermaßen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im Ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden[43].“ Daher können auch alle im Stücke „recht haben“[44], wie Hebbel mit so großem, berechtigtem Triumphe hervorhebt. Selbst Leonhard „lebt nicht aus einem Prinzip heraus, sondern aus seiner Natur“[45].

Und damit fassen wir das Gestaltungsprinzip, das innere Gesetz, nach dem Hebbels Schöpferkraft die Fülle zum ersten Male wirklicher Individualitäten — von denen jede eine Welt ist und lebt — erschuf: nicht aus einem Prinzip heraus, sondern aus ihrer Natur sind sie gestaltet. Das gilt von allen Personen in gleichem Maße: von der prägnantesten Gestalt des Dramas, dem Meister Anton, dessen festumrissene Charakterisierung kaum eine Hebbel-Schrift übergeht, aber auch von Klara, die keineswegs „natürlich mehr Gefäß des Leidens als Charakter ist“, wie Vischer meint[46] (ein solches Urteil wird, wie wir noch sehen werden, vielmehr auf Agnes Bernauer zutreffen), es gilt von der Mutter, dem Bruder, von Leonhard und dem Sekretär. Alle bewegen sich von einer festumrissenen Peripherie zum Zentrum des Kreises, dessen Zusammenbruch sie miteinander — auch den bis zum Schluß sich selbst getreuen „felsenhaften Alten“[47] — vernichtet. Eine Erklärung dessen, was dabei in Hebbels Innern, in dem geistigen Verhalten seines Menschen gegenüber der eigenwilligen selbstgesetzlichen produktiven Kraft in ihm vorging, finden wir in seinem Tagebuche[48]: Seine höchste Leistung hat er erkauft mit einem Opfer, einer „Resignation auf die Befriedigung seines individuellen Bedürfnisses“, das „Hauptvergnügen des Dichtens“ für ihn. Er hat Erscheinungen und Gestalten nicht, wie gewohnt, „auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt“ zurückbezogen, noch seiner psychologisch-seziererischen, forscherhaft-analysierenden Neigung nachgegeben, sondern das Leben aus dem Leben gestaltet. Er hat einmal nicht erklären wollen, sondern unter Ausschaltung aller spekulativen Interessen dargestellt, und nicht sich und seinen Weltzustand, sondern die Welt, die er gesehen und erlebt hatte. Der in der realen Welt vorhandene und dort von Hebbel geschaute und erlebte Stoff hat es ihm ermöglicht, Individuen, Charaktere darzustellen, die nicht bloß aus Hebbels Blut und Hirn, sondern durch sich verständlich und

lebendig sind, und die mit jedem Wort gleichwohl von und für ihren Schöpfer zeugen.

So sehen wir, wie in der „Judith" überwiegt: ganz das Prinzip unbewußter, spontaner Gestaltung rein aus dem Gefühl heraus, genauer: aus dem umfassenden Urerlebnis der sich selbst ahnenden, erfassenden und begreifenden Schöpferkraft Hebbels. In der „Genoveva" hat das produktive Bewußtsein sich bereits selbst erfaßt, die Individualisierung folgt — wie ansatzweise schon im Holofernes — mehr mechanisierend dem Bestreben, Gestalten zu Ideenträgern zu machen, die Individuen nicht als solche etwas für sich sein zu lassen [49], sondern nur als dramatische Exponenten geistiger Bedeutungen, durch die sich der Weltprozeß im Drama offenbaren soll [50] (nachträglich [51] hatte Hebbel bereits ein Gleiches in die „Judith" hineininterpretiert). „Maria Magdalene" stellt dann unvermutet den Höhepunkt individueller Gestaltung im Drama schlechthin dar: Charaktere, die aus ihrer Natur heraus leben, nicht nach einem Prinzip, typische Gestalten in individueller Bewegung, objektiv gesehen und hingestellt — Gestalten, erschaffen nach dem Gestaltungsprinzip Shakespeares.

Zweiter Teil.

Die Individualität als theoretisches Problem.

Als theoretisches Problem hat die Idee des Individuums, die Frage nach Wesen, Bedeutung und Bestimmung der Individualität, Hebbels geistige Welt dergestalt durchdrungen, daß sie den Ariadnefaden abzugeben vermag, wenn es gilt, das Labyrinth der vielspältig in Tagebüchern, Briefen, theoretischen Abhandlungen überall zersprengten Bruchstücke — die, zusammengenommen, das geschlossene Bild einer metaphysisch-spekulativen Weltausdeutung vom Charakter eines besonders bestimmten Pessimismus ergeben — nach einem festen Plane zu durchforschen.

In zwei ineinander liegenden Kreisen bewegt sich Hebbels theoretisches Denken: im weiteren, umfassenden, seiner Welt- und Lebensanschauung, im engeren und besonderen, über jenen gewissermaßen erhöhten, seiner dramatischen Theorie. In beiden ist es die Frage nach dem Sinn des Lebens — des ganzen Weltalls sowohl als des einzelnen Individuums —, welche die geistigen Kräfte Hebbels in Bewegung setzt, und wir werden nicht fehl gehen,

wenn wir in ihr, in Hebbels Bestreben, sie aufzulösen, eine der Komponenten seiner schöpferischen Urkraft ansetzen. Verrät doch ohnehin, psychologisch betrachtet, die Intensität des Ergründenwollens der letzten Dinge und Zusammenhänge bei Hebbel den auf sich selbst zurückgewandten Erkenntnistrieb des sich bewußt werdenden schöpferischen Geistes. In diesem Sinne ist es für Hebbel auch Produktion, die Gesetze der Kunst zu entwickeln[1], während er andererseits innere Vorgänge erst zu Ende erlebt, indem er sie darstellt[2].

Ein Unterfangen möge hier seine Ablehnung finden, bevor wir in die Erörterung von Hebbels Weltanschauung eintreten, das ist der Versuch, diese als ein „System“ darzustellen. Mit dem geistigen Handwerkszeuge von „Einfassungen, Klammern, Stützen“[3] wird in Scheunerts Buch[4] wirklich der ganze Stoff bewältigt. Überall setzt der Verfasser seine „Treppen, Leitern und Gerüste“[3] an, zur Herstellung von „Hilfskonstruktionen“, zur Aufrichtung einer „vollständigen Rekonstruktion“ im Geiste Hebbels, und wagt es sogar, sich zu schmeicheln, „teilweise unausgesprochene Gedanken Hebbels dargelegt zu haben“[5]. Das „System“ Hebbels, das auf solche Weise zustande kommt, wird gedeckt von einem Worte, das zweifellos als „glücklicher Griff“[6] zu bezeichnen ist, wenn die Lektüre des Buches auch stärkste Bedenken dagegen erweckt, daß hier der Ideengehalt, den das Wort ausdrückt, erfaßt, seine Bildung nicht viel mehr auf dem rein verstandesmäßigen Wege der Analogie zu Hegels Panlogismus erfolgt ist[7]. Von einem „Pantragismus“ Hebbels zu reden, hat seine stärkste Berechtigung, aber nicht im Sinne eines „Systems der Weltanschauung und Ästhetik Hebbels“, sondern als Bezeichnung dieser Weltanschauung selbst. Hebbel von sich aus wollte und konnte kein irgendwie beschaffenes System, auch nicht in der freiesten Form weithin zerstreuter Bruchstücke, geben. Sein System — das waren seine Dramen. Die Darlegungen seiner Auffassung und Einsicht in Leben und Welt in theoretischen Erörterungen stehen auf derselben Stufe wie seine vielfach bezeugten, ausgedehnten, monologischen Kunstgespräche mit Freunden[8], sie sind Selbstklärungsprozesse, Beruhigungen seiner selbst[9] „Verantwortungen“ — wie Bamberg weniger boshaft, als zutreffend Hebbel ironisierte[10] — seiner Art zu sehen zu denken, zu gestalten.

Als Künstler und Schöpfer, als der Dichter erschütternder Tragödien spricht Hebbel hier seine Gedanken über

die letzten Ursachen und Zusammenhänge des Seins aus, in metaphysischen, ethisch oder ästhetisch abgewandelten Betrachtungen, deren psychologische Wurzeln immer wieder in das Zentrum seiner künstlerisch-intuitiven Gesamtschau des Daseins zurückführen[11] und als solche, als die Spiegelungen der Welt in Seele und Geist eines schöpferischen Menschen betrachtet werden wollen.

Zwei Mächte stehen als Grundtriebe Hebbelscher Geistigkeit sich gegenüber: die Erkenntnis eines unbeirrbar und untrüglich, forscherhaft fest auf das Dasein, wie es ist, gerichteten Auges und das Gefühl des von solchem Schauen schmerzhaft betroffenen und erschütterten Menschen. Der Zustand der Spannung zwischen beiden, die Unmöglichkeit eines Ausgleiches zwischen der strengen Einsicht in die empirische Zerrissenheit und auseinanderstrebende Dissonanz des Daseins auf der einen, und dem heißen, lebendigen Drang des Innern, diesen Zwiespalt dennoch zu überwinden, auf der anderen Seite bestimmen die eigentümliche Atmosphäre der geistigen Welt Hebbels. Man könnte sagen, er steht unter dem Zwange, das Unmögliche zu tun, ohne sich selbst dabei aufzuheben. Und es gelingt ihm, aus der spezifischen Anlage seines Geistes heraus, durch die Phantasie des Schöpfers, die es ermöglicht, nicht nur die intuitive, sondern auch die empirische Schau der Welt und des Daseins unter dem vereinheitlichenden Gesetz des Ablaufs der Notwendigkeit, der Selbsterfüllung einer Idee, zu begreifen und aus ihr heraus künstlerisch zu gestalten[12]. „Ich glaube," sagt er[13], „daß die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervorgestiegen ist." Und seine gesamte Anschauungsweise, die nicht nur die künstlerische Produktion seiner Dramen, sondern auch die, von Hebbel aus gesehen, nicht weniger artistische Weltanschauung — die Bedingung und Voraussetzung jener — mit umfaßt, ist in einem Briefe an Sigmund Engländer[14] dargelegt. Ihrer prinzipiellen Bedeutung wegen sei sie im Wortlaut wiedergegeben. „Sie wollen an den Dichter glauben, wie an die Gottheit; warum so hoch hinauf, in die Nebelregion hinein, wo alles aufhört, sogar die Analogie? Sollten sie nicht weiter gelangen, wenn sie zum Tier hinuntersteigen und dem künstlerischen Vermögen die Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tieres und dem Bewußtsein des Menschen anweisen? Da sind wir doch im Bereich der Erfahrung und haben Aussicht, durch die Anwendung zweier

bekannter Größen auf eine unbekannte etwas Reales zu ermitteln. Das Tier führt ein Traumleben, das die Natur unmittelbar regelt und streng auf die Zwecke bezieht, durch deren Erreichung auf der einen Seite das Geschöpf selbst, auf der anderen aber die Welt besteht. Ein ähnliches Traumleben führt der Künstler, natürlich nur als Künstler, und wahrscheinlich aus demselben Grunde, denn die kosmischen Gesetze dürften nicht klarer in seinen Gesichtskreis fallen, wie die organischen in den des Tieres, und dennoch kann er keins seiner Bilder abrunden und schließen, ohne auf sie zurückzugehen. Warum sollte nun die Natur nicht für ihn tun, was sie für das Tier tut? Sie werden aber auch überhaupt finden, um tiefer auszugreifen, daß die Lebensprozesse nichts mit dem Bewußtsein zu tun haben, und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen; sie unterscheiden sich ja eben dadurch von den logischen, daß man sie absolut nicht auf bestimmte Faktoren zurückführen kann ... Die künstlerische Phantasie ist eben das Organ, welches diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind, und meine Anschauungsweise setzt demnach an die Stelle eines falschen Realismus, der den Teil für das Ganze nimmt, nur den wahren, der auch das mit umfaßt, was nicht an der Oberfläche liegt.“

Suchen wir den Leitsatz aus dieser (verkürzten) Wiedergabe noch einmal herauszustellen, so ist es der, daß die künstlerische Zeugung als höchster Lebensprozeß nichts mit dem Bewußtsein zu tun hat[15], und daß die künstlerische Phantasie die Tiefen der Welt erschöpft, auch ohne die Möglichkeit sicherer Bestimmung der kosmischen Gesetze, auf die zurückzugehen sie nicht unterlassen kann.

Somit erkennen wir die Grundlagen und Voraussetzungen des Hebbelschen Schaffens und Denkens in ihren letzten Elementen als die irrationalen Kräfte der Seele, des Geistes und Gemütes. Das erklärt Hebbels eigentümliches Verfahren, die „Resultate ohne die Genesis“[16] zu geben. Er ist nicht imstande, die Genesis seines Denkens zu geben, weil dieses regelmäßig an Anschauungen und Vorstellungen anknüpft, die kein Denken, sondern allein die intuitive Schau des künstlerischen, schöpferischen Menschen erschließt. Unausrottbar ist ihm der Trieb zu erkennen und radikal zu begreifen eingepflanzt, so daß er von sich sagen kann „jede Genesis interessiert mich“[17] und „das Rätsel, das du nicht lösen kannst zerstört dich“[18]. Klar und ohne inneren Widerspruch sind seine Deduktionen im einzelnen, Belege eines scharfen, ungewöhnlich

durchdringenden und präzisierenden Geistes. Nach Ursprung und Artung aber verraten sie die psychische Struktur Hebbels, eben die des Künstlers[19].

„Ich lebe, d. h. ich unterscheide mich von allem Übrigen[20].“ In nüchterner Konstatierung finden wir hier die Tatsache individuellen Bewußtseins bezeichnet. Aber schon in einer der frühesten Tagebuchnotizen hat Hebbel die umfassende Bedeutung der Individualität ausgesprochen: „Die Individualität ist nicht sowohl Ziel, als Weg, und nicht sowohl bester, als einziger[21].“ So kann es nicht wundernehmen, daß nach seinen Worten, „auf dem Begriff der Individualität jede vernünftige Weltanschauung beruht“[22].

Als ein „geborener Mittelpunkt“[23] betrachtet der Mensch die Welt von sich aus, kann er „eigentlich sein Ich aus der Welt gar nicht wegdenken. So fest er mit Welt und Leben verwebt ist, ebenso fest glaubt er, seien auch Leben und Welt mit ihm verwebt“[24].

Damit haben wir den zentralen Ausgangspunkt Hebbels gewonnen. Seine Weltbetrachtung geht von ihm, von der Summe seiner äußeren und inneren Erfahrungen aus. Durch Übertragung, Erweiterung und spekulative Analogien erschafft er aus sich, nach seinem Geiste, das Bild der Welt, in dem er als ihr Gesetz, als ihre Notwendigkeit zu erkennen glaubt, was er in sich lebendig und wirksam fühlt. In diesem Sinne ist „das wahrhaft Subjektive eigentlich nur eine andere Art des Objektiven“[25]. Und als etwas Objektives hat Hebbel sich selbst, seine eigene Individualität zu ergründen gesucht. Er begriff sich als Gefäß einer schöpferischen Urkraft, getrieben von einem Willen über allem Wollen[26].

Damit schwand nun aber die Bedeutung des Individuums als eines selbstzweckmäßig bestimmten, eines autonomen und sozusagen autochthonen Wesens für Hebbel dahin. In seiner ausgesetzten und preisgegebenen Vereinzelung ist es nicht mehr imstande, das Ziel, der Sinn der Welt zu sein. Vielmehr sucht Hebbel diesen hinter den Einzelerscheinungen der Individuen und findet ihn in der universalen, unendlichen Einheit der Gesamtheit der Individuen, in der Idee, als deren Verkörperung sie die Welt erfüllen. Damit ist der egozentrische oder anthropozentrische Standpunkt der Weltbetrachtung aufgegeben. Wir werden beobachten können, welche Bedeutung diese Tatsache bei Hebbel gewinnt. „Daß ein guter Hausvater über den Sternen sitzt“[27], glaubt er nicht. Den

„Faden ewiger Weisheit“, der sich „allerdings durch die Welt zieht“, erkennt HEBBEL aus der unmittelbar eigenen Lebenserfahrung: Das Leben kann sich aus sich selbst herstellen, folglich muß es das auch. Damit geht HEBBEL über die Tatsachen der empirischen Erfahrung hinaus zur transzendenten Annahme einer sinnvoll leitenden Macht im Weltgeschehen, deren Wesen und Begründung er in tiefsinnigen Grübeleien und Spekulationen aus ihrer Wirksamkeit in der Welt zu erschließen sucht, im tiefsten Grunde auch hier der (psychologisch zu verstehenden) innersten Nötigung seiner Natur folgend. Wie HEBBEL die Welt aufnahm, mit dem unerbittlich strengen und kalten Auge des Illusionslosen und zugleich mit dem warmen, lebensvollen Empfinden des künstlerischen Menschen, konnte er nicht bei dem notwendig tragischen Pessimismus seiner Lebensanschauung stehen bleiben, sondern mußte zu dem erlösenden intuitiven Optimismus seiner Weltauffassung durchdringen, und gewann so, indem er es aufgab, im Einzeldasein den höheren, das Leben rechtfertigenden Sinn und Zusammenschluß zu finden, die Versöhnung mit dem planvoll und gesetzmäßig erfolgenden Geschehen des Gesamtlebens.

Im Mittelpunkt der theoretischen Erörterungen steht als das Kernproblem die Frage nach dem Wesen und der Bedeutung des Individuums. Wenn in ihm, wenn im Menschen der Sinn der Welt nicht liegt, was ist der Mensch dann, was ist sein Sinn, sein Ursprung und seine Bestimmung? HEBBEL gibt die Antwort genetisch, sozusagen einen Mythos von der Entstehung der Welt.

Danach gerät eine selbstgenügsame, ohne Bewußtsein von sich tendenzlos existierende Wesenheit (Idee) — für die Kraft, Natur, Gott, All, Universum gleichbedeutende Bezeichnungen sind — in einen aus ihr selbst erwachsenen Zwang. „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit[28].“ Es verlangt das Universum nach dem Bewußtsein seiner selbst, nach einem Echo von sich, es will von sich wissen, sich fühlen, sich selbst erfahren, nach HEBBELS Terminologie: „Es strebt nach Selbstgenuß.“ „Auf Selbstgenuß ist die Welt gerichtet, und alle ihre Geschöpfe sind nur Zungen, womit sie sich selbst schmeckt[29].“ Wie ist das möglich?, wie geschieht das? Auf einem Wege allein: „Das Universum kommt nur durch Individualisierung zum Selbstgenuß, darum ist diese ohne Ende[30].“

Die unendliche Teilbarkeit also, die „gräßlichste aller Ideen" ist „der Grund der Welt"[31]. Die Individuation, als Selbstspaltung des Alls, vollführt, man könnte sagen, in einer naiven, anschaulichen Ausdeutung Hegelscher Gedanken[32] die Verwirklichung des Begriffs in der Idee. Sie ist der Prozeß, durch den die Individuen entstehen, und zwar wie Hebbel sagt, „als Monaden, worin die höchste Idee sich geheimnisvoll zu manifestieren sucht"[33]. Der Weg ist einfach. „Das Individuum ist emanzipiert, daraus folgt unter anderem auch, daß mit jedem eine neue Welt ein unendlicher Lebens- und Tatenkreis beginnt, der nicht willkürlich, um den Rachedurst eines anderen Individuums zu befriedigen, abgeschlossen und unterbrochen werden darf, sondern sich durch sich selbst vernichten muß[34]." Das bedeutet, daß das Universalleben jetzt dargestellt wird von einer unendlichen Fülle von Einzelleben, daß die eine Welt zu tausend Welten geworden ist, von denen jede einzelne lebt und ihr eigenes Lebensrecht geltend macht. Dadurch wird das Leben als Ganzes ein verwirrendes Spiel der Kräfte Aller gegen Alle. Und der Charakter dieses Spiels ist der Kampf. Sinn und Ziel dieses Kampfes bleibt verborgen, „es gibt nur eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht; wie es den Individuen aber in der Welt ergeht, ist gleichgültig. Das Böse, das sie verüben, muß, indem es die Existenz der Welt gefährdet, bestraft werden; aber zu ihrer Entschädigung für das Unglück, das sie erleiden, ist kein Grund vorhanden"[35]. Daher ist die „Geburt derselbe Prozeß, der das Blatt vom Baum abreißt, damit es sich anscheinend-selbständig einen Augenblick im Spiel der Winde drehe und dann zu Boden falle, um dort zu faulen und den Baum neu mit düngen zu helfen"[36].

So erscheint das Individuum seiner Selbstbestimmung beraubt, „alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel"[37], der Mensch weiß nicht, wer er ist[38], sein schweres Los ist es, „mitten unter den ungeheuersten Kräften, die ihn umbrausen, mit verbundenen Augen allein zu stehen und doch das lösende Zauberwort auf der Lippe zu fühlen. Ein Schiffer in der Sturmnacht auf unbekanntem Gewässer"[39]. Der Grund für diese besondere „Situation" des Menschen, wie sie Hebbel unter dem Eindruck seiner harten Jugenderlebnisse nicht müde wird, in immer neuen dunklen Farben auszumalen, liegt in der Eigentümlichkeit seiner doppelten Bestimmtheit: er ist einmal Teil des Ganzen, als solcher dem Universum

zugehörig, von ihm in seiner innersten Eigentümlichkeit abhängig und bestimmt, er ist andererseits Einzelexistenz, trotzig auf sich gestellte Autonomie.

Entstanden nach einem Gesetze, das ihm Bahn und Richtung seiner Existenz festlegt, aus Gesichtspunkten heraus, deren Bestimmung seinem Einfluß entzogen ist, steht das Individuum da als ein Wesen von Wille und Verantwortlichkeit, unter dem Zwange für diesen sozusagen ungewollten Willen einstehen zu müssen. Die tragische Verstrickung, in der sein erwachendes Selbstbewußtsein sich findet, ist keine willkürlich geschaffene, sondern eine mit seiner Entstehung, mit der Individuation notwendig gesetzte. Es hat nichts als sich und fühlt sich aufs stärkste darauf hingewiesen, sich durch sich selbst im Wirbel des Seins zu behaupten. Sich zu behaupten aber, dies „höchste Lebensgesetz für Staaten und Individuen“ [40], heißt einmal: sich selbst zusammenfassen und nach außen hin abschließen, wobei dann aber wieder der „eigentliche Fluch des Menschengeschlechtes darin liegt, daß nur die Wenigsten zum Gefühl ihrer Unendlichkeit kommen“ [41], dann aber: sich durchsetzen gegen andere Individuen und gegen das Universum, also Kampf [42]. Dieser Kampf bildet den Inhalt des Lebens [43], denn jede Wirkung ruft ihre Gegenwirkung hervor. Und so entsteht das Leben, das G e s a m t leben, dessen „Zweck nicht Stillstehen, nicht Fortgehen, nur Bewegung ist“ [44], f ü r d a s I n d i v i d u u m als eine „furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber keiner begreift“ [45]. Denn schuldlos an seiner Entstehung und dem in ihn gelegten Lebensgesetz, wird es doch voll verantwortlich und schuld daran, daß es, um seiner Entelechie willen, das höhere Gesetz des Weltganzen stören und verletzen muß, indem es den Mittelpunkt der Welt in sich verlegt fühlt, sein Lebensrecht in unvermeidlicher Überhebung dem Lebensrecht des Universums entgegensetzt.

So läuft hier die Lebensanschauung Hebbels in einen radikalen Pessimismus aus, der bei der Unmöglichkeit der Einsicht der Gründe und bei der Unaufhebbarkeit der besonderen Existenzbedingungen des Individuums durch die unablässige Vergegenwärtigung seines Leidens zum t r a g i s c h e n P e s s i m i s m u s wird, wie er als Lebensstimmung Hebbels erscheint.

Vergegenwärtigen wir uns aber, worin die positive Bestimmung des Individuums liegt! Da müssen wir darauf zurückgreifen, daß das Individuum „trotz seiner unbegreiflichen Freiheit nicht auf-

hört, dem Universum anzugehören“, und zwar in einer eigentümlich bestimmten Weise. Es ist nämlich gar nicht möglich, bei einer isolierten Betrachtung des Individuums stehen zu bleiben. Vielmehr müssen wir uns des geheimen Prinzipes erinnern, nach welchem das Individuum entstanden ist: aus dem Streben des Universums nach Selbstgenuß, durch einen Akt der Selbstspaltung. Schon in diesem Begriffe selbst liegt es, daß nun im Individuum nicht ein neues Absolutes entstanden ist, sondern etwas, das seinen Zusammenhang mit dem Universum in geheimnisvoller Weise wahrt. So kann Hebbel dazu kommen, aus der Verallgemeinerung seiner Lebenserfahrung, daß der Schmerz den Menschen individualisiert [46], grüberisch zu folgern: „Es wäre so unmöglich nicht, daß unser ganzes individuelles Lebensgefühl, unser Bewußtsein, in demselben Sinn ein Schmerzgefühl ist, wie z. B. das individuelle Lebensgefühl des Fingers oder eines sonstigen Gliedes am Körper, der erst dann für sich zu leben und sich individuell zu empfinden anfängt, wenn er nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen hat, zum Organismus, dem er als Teil angehört [47].“

Mit diesem Gedanken ist Hebbel aus der eigenen Sphäre des Individuums hinübergetreten in die des Universums, und die Individualität erscheint ihm jetzt nicht als Selbständiges, als Ganzes, sondern als der Teil eines Organismus [48]. Und dieser größere Organismus ist die Natur, ist das Universum selbst. So kann er sagen: „Das Leben hat eine Musik und tausend Variationen derselben [49],“ oder „die Natur wiederholt ewig in weiterer Ausdehnung denselben Gedanken; darum ist der Tropfen ein Bild des Meeres [50],“ „die Natur hat nur einen höchsten Prozeß, im Geistigen wie im Physischen, den der Verdichtung [51].“ „Dem All scheint nur ein einziger Prozeß zugrunde zu liegen: der einer völligen Entfremdung bis zum Haß und des Zurückkehrens zu sich selbst durch die Liebe, denn das ist der einzige Weg zum Selbstgenuß [52].“ Deshalb spricht er vom „Generalbaß des Universums“ [53], darum erscheint ihm das Leben als ein Spiel des Geistes, den es freut, „sich selbst zu binden und dann wieder zu lösen“ [54], so fragt er: „Wie, wenn die Menschheit nichts als ein auseinandergelegter Organismus wäre, eine Vereinzelung der Glieder und Wieder-Zusammenknüpfung derselben durch Instinkt und Sympathie? [55]“ Und er mündet bei der Annahme eines „Urgefühles des Daseins, höher als die Spaltung Liebe und Haß“, und er bezeichnet es als ein solches, „womit Gott die Welt umfaßt“ [56].

Der Begriff der Gottheit ist bei Hebbel gefaßt als der Kern, als die letzte Essenz der kosmischen Kräfte. Gott ist die Idee selbst, seine nach Analogie menschlicher Geistesfunktionen angesetzte Wesenheit spricht sich aus in den Wechselbeziehungen von Gott und Mensch. „Die Menschen sind in Gott, was die Einzelgedanken im Menschen[57].“ Gott, das größte Individuum löst sich mehr und mehr selbst in Individuen auf[58]. Wir sind vielleicht „Schmerzen Gottes“[59], so „tanzen um Gott die Millionen Gestalten herum, wie um unser Ich die tausend Gedankenfunken“[60]. Die Gottheit hat als ihre höchste Selbstentäußerung dem Menschen die formende Kraft verliehen[61], und „kann der Mensch Gott nicht in sich aufnehmen, so muß wohl Gott den Menschen in sich aufnehmen“[62]. Gott ist „das Selbstbewußtsein der Welt“[63], „in jedem Menschen gibt es einen Punkt, der nicht mehr zu dem Wesen selbst gehört, wodurch es unmittelbar mit dem großen Ganzen zusammenhängt. Der Mensch durch sein Gedankenorgan mit Gott“[64]. „Nur was von Gott selbst ausging, ist Gegenstand der höchsten Kunst[65].“

So wird der Begriff der Individualität hier nach der Seite des Passiven erweitert: das Individuum ist weniger etwas durch sich selbst, als durch seine Zugehörigkeit und das unlösliche Eingeknüpftsein in den Zusammenhang der ganzen Welt. Gott ist nichts vom Individuum, dem Wesen, sondern nur der Intensität und universalen Fülle der Kräfte nach Verschiedenes. Dabei bleibt die Frage nach dem Sinn der Existenz der Individualitäten noch offen. Was bedeutet nun der Mensch, dessen Einzelleben von seinem Standpunkte aus eine wilde Opferung zu sein scheint einer höheren, sich selbst suchenden Macht. Hat er nicht eine, sein Schicksal überwindende höhere Bedeutung? Darauf gibt Hebbel die tiefsinnige Antwort: „Der Mensch ist die Kontinuation des Schöpfungsaktes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluß der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung, verhindert[66].“ Als solche, als eine Schöpfung der Schöpfung, in der Schöpfung trägt der Mensch, das Individuum, auch die Bestimmung und immanente Tendenz dieser großen Schöpfung, des Universums, in sich. Es wiederholt den Weltschöpfungsprozeß in sich, d. h. auch das Individuum strebt nach Erfahrung seiner selbst, nach Bewußtsein von sich, nach Selbstgenuß. Und diesen eingepflanzten, unausrottbaren Urtrieb faßt Hebbel aus den Grundtiefen seiner gestalterischen Kraft als Formtrieb: „Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen[67].“ Denn im Schaffen, im

Formgeben — auch wenn es vor dem Thron der Ewigkeit und gegenüber dem Weltsystem des Universums bei der Gebundenheit und Begrenzung des Individuums nur ein verunglückter Versuch sein kann — opfert sich der Schöpfer, gibt er sich selbst als Opfer hin. Denn seine Geschöpfe saugen ihn aus, er, seine Lebenskraft geht aus ihm in sie über, um unabhängig von ihm, vielleicht gegen ihn, eine Sonderexistenz zu führen, genau so, wie sich das Individuum durch einen Akt der Selbstentäußerung vom Universum, von der Idee des Weltganzen ablöste, ein eigenes Leben zu führen.

Dies Sichhingeben, Sichopfern, um zum „Selbstgenuß" zu gelangen, enthüllt uns nun den tiefen geheimen Sinn dieses von Hebbel als letzte Triebfeder im ganzen Weltall, in Gott und Mensch, Universum und Individuum angesetzten, wirksamen Agens: das Streben zum Selbstgenuß ist die Sehnsucht nach Erlösung, des Universums (Gottes oder der Idee): vom starren Zwange unfruchtbaren Insichbeharrens; des Individuums: von der Not des principii individuationis. Im Selbstgenuß erfüllt sich die Idee, erlöst sich das Universum und das Individuum von sich selbst, indem es zeugend über sich selbst hinausgreift und damit in einen höheren und weiteren Kreis einmündet.

In dieser Selbsterfüllung sowohl des Universums als auch des Individuums nimmt Hebbel eine unendliche Fülle verschiedener Entwicklungsstufen wahr. Gradmesser ist das Bewußtsein. Wie Gott als das Selbstbewußtsein der Welt definiert wurde, so prägt sich das Selbstbewußtsein des Individuums unmittelbar allein in den produktiven Persönlichkeiten der Geschichte, in den von Hebbel so bezeichneten „höheren Naturen" aus. Sie „fühlen die Weltgesetze stärker als andere"[68], sie „sehen die Welt mit allen ihren Einzelheiten immer symbolisch"[69], ihre „Anmaßung" gegenüber geringeren Individuen besteht in ihrem Gefühle des „natürlichen Verhältnisses"[70], der Distanz, würden wir sagen, „mit dem ersten bedeutenden Menschen war die ganze Menschheit geboren"[71]. Aber wie sie „nur dann, wenn ihnen das schöpferische Talent verliehen ist, zum vollen Ausdruck, ja zum vollen Gefühl ihres Daseins kommen"[72], so haben auch sie allein „das Bewußtsein dessen, was ihnen mangelt"[73], und tragen daher „nie eine solche Sicherheit des Bewußtseins und der Situation in sich, wie die Mittelmäßigkeit"[74]. Die einzige Todeskrankheit, die es für sie gibt, „das Gefühl des vollkommenen Widerspruches in allen Dingen"[75], bedroht sie, wenn

sie das unverbrüchliche Lebensgesetz, unter dem sie stehen, das HEBBEL für sich als den Zwang zur „Symbolisierung seines Innern“ bezeichnete [76], fürchten müssen, nicht erfüllen, nicht vollenden zu können.

So können wir sagen, daß sich in den „höheren Naturen“ das Bewußtsein als ein schöpferisches, produktives, äußert, das sie in gewisser Beziehung außer und über das Leben stellt. Die schöpferischen Menschen sind exponierter als die übrigen, dafür fallen in ihnen die Zinsen vom Kapital der Menschheit [77].

In den anderen Individuen, welche die breite Masse ausmachen, also den nichtschöpferischen, ist auch das Bewußtsein lebendig, aber nicht als ein sich selbst erfassendes, sondern nur aufblitzend durch Verdunkelungen in unendlichen Abstufungen der Helligkeit und Intensität, zwar nicht als ein produktives, aber doch als ein solches, das den Keim produktiven Lebens in sich birgt: als sittliches Bewußtsein.

Als Ahnung und unablässige Forderung des Gewissens ist das sittliche Bewußtsein immanent allen Individuen. Denn „die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert“ [78]. Deshalb ist „Dein Charakter das Wort, das Du der ganzen Welt gibst“ [79], und „sittlich jede Tat, die den Menschen über sich selbst hebt“ [80], wie HEBBEL von sich sagt, „große Tätigkeit und in dieser Genuß und Fülle des Daseins“ [81].

Darum hat das Individuum, obgleich es „nur als solches existiert, dennoch keine heiligere Pflicht, als zu versuchen, sich von sich selbst loszureißen, denn nur dadurch gelangt es zum Selbstbewußtsein, ja zum Selbstgefühl“ [82]. Deshalb geht auch HEBBEL als dramatischer Dichter „beständig auf die Selbstkorrektur der Welt, auf die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes aus“ [83]. Denn der Egoismus, „der Fluch und die Schande unseres ganzen Geschlechts“ [84], hindert die Selbstentwicklung und Selbstvervollkommung des Menschen [85], während alles darauf ankommt, daß der Mensch „sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift“; dann „hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, ein Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesent-

lichen antizipiert“ [86]. So kann HEBBEL als das „letzte Resultat der Schöpfung“ begreifen den „Schauder vor der Vereinzelung“ [87].

Die Welt — das ist die sich erfüllende Idee. Das Weltgesetz der sittlichen Idee führt das Individuum über die furchtbare Einsicht seiner „von gräßlichen Zufälligkeiten abhängigen Situation“ [88] zur Möglichkeit der Überwindung der unerträglichen Dissonanz, des tief einschneidenden und nicht hinwegzudeutenden Dualismus des Lebens und der Welt [89], zur Selbsterlösung vom Zwange der Individuation: durch die Aufgabe des individuellen Egoismus stellt sich im sittlichen Bewußtsein die Einheit der Welt auf einer höheren Stufe wieder her. Dann erscheint dem Menschen der Tod selbst schließlich nur als „eine Maske, die das Leben vornimmt“ [90], als „eine Anschauungsform wie die Zeit, die er abzumarken scheint“ [91], „ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt“ [92].

Im Zusammenhang hat HEBBEL seine „tiefsten Ahnungen und Gedanken über die letzten Dinge“ [93], die hier als Abschluß dieser ganzen Betrachtung mitgeteilt werden mögen, zusammengedrängt in der poetischen Form des durch den Tod seines Söhnchens veranlaßten Terzinengedichtes vom 17. 12. 1843 ausgesprochen. Er bezeichnet im begleitenden Briefe an Elise den Grundgedanken des Gedichtes als den „Atemzug seiner Seele“ [94]. Schon im Briefe vorher [95] legt er sein metaphysisch-mystisches Glaubenbekenntnis dar, „keine schönen Reden, die ich verachte, sondern ewige Wahrheiten, auf die ich lebe und sterbe“. Und da lesen wir: „. . . Allerdings zieht sich ein Faden ewiger Weisheit durch die Welt, und diese Weisheit bestätigt sich darin, daß das Leben sich *aus sich selbst* herstellen kann, und also auch *muß*. Es war von Ewigkeit her, denn Alles *ist* ursprünglich, Nichts wird, es wechselt nur die Formen . . . [96] das ist kein Dogma einer positiven Religion, das man *glauben* soll, es ist ein Weltgesetz, das man wissen kann.“ Und im Terzinengedichte, das auch den Gedanken der vollendeten Entelechie bringt („Ich bin, was meinem innersten Verlangen entspricht“, sagt das verstorbene Kind), erfolgt im dritten Teil der dreisätzigen Komposition die Darstellung und der Versuch der Deutung des Weltganges: alles Leben bliebe erstickte und erstarrte Liebe Gottes (d. h. Idee), wenn nicht Gott im Tiefsten ein dunkler Drang erregte, er selber in seinen Individuen, die Entwicklungskreise alles Seins zu durchlaufen. Alles hängt daran, daß die Individuen, jedes einzelne von ihnen „durch eigene Kraft“ sich „den Weg *zur Selbst- und Welterlösung*“ bahnt. Denn erst mit der Selbstvollendung auch

des Letzten erfüllt sich die Idee, „und ob Äonen auch darob vergingen“. Dann wird sich auch das letzte Geheimnis entschleiern: „Wozu im Ewig-Einen dies Zersplittern“, ob zur Vernichtung des Bösen (wobei dann die Frage offen bleibt, woher dies stammt, was es bedeutet), oder weil Gott „sich selber unverständlich, wie unser Geist, in Worte, in Figuren zerfließen mußte, um sich dadurch kenntlich zu werden“ [97], woraus wieder zweierlei sich ergeben wird: daß die Welt nur „Gottes Fackel war, sein Inneres aufzuhellen“, und daß „nicht unsere Schuld, nur sein Bedürfen, den Gegensatz ... hervorrief, der uns, die wir leiden, quält, als ob wir täten“.

Im Rahmen dieser Weltbetrachtung, aus ihr heraus und sie bekundend, erwächst nun die dramatische Theorie Hebbels, wenn man eine solche seine mannigfache Äußerung zur Kunst und die Erörterungen der an sie anknüpfenden Probleme nennen will. Gedanklich wird hier der Ideenkreis der Hebbelschen Welt- und Lebensanschauung kaum erweitert. Wir erkennen aber aus ihr neben der spezifisch-individuellen Erfassung der Kunst die umfassende Bedeutung des Hebbelschen Ideenkreises für seine künstlerische Produktion.

„Die Kunst hat es mit dem Leben zu tun“, sie ist „Leben im Leben“ [98]. Das gilt Hebbel als oberster Satz. Denn er, dessen Ich in der Kunst „am geläutertsten“ hervortritt [99], dem Dichten, dramatisch Gestalten seine innerste Natur, sein Ausatmen, nicht Resultat eines Willensaktes ist [100], kann auch hier nur wieder von sich, von seiner individuellen Lebendigkeit ausgehen. Und dieser erscheint als das Höchste die Tat, und „nur die Kunst tut, nur die Natur tut“ [101]. Demnach hat das Drama den „Lebensprozeß an sich darzustellen“ [102], und zwar, als eine Form der Kunst — und wohl nach Hebbels Meinung die „Spitze aller Kunst“ [103], in der überhaupt „die Welt erst zur Totalität zusammengeht“ [104] —, in bewußter Darstellung, im Gegensatz zu der unbewußten Darstellung im Leben [105]. Denn Form ist ihm „Ausdruck der Notwendigkeit“, d. h. „im eigentlichsten Verstande Konduktor der Natur, die durch das Medium des Menschengeistes ihre innerste Kraft in ein Kunstwerk niederlegt“ [106].

Dabei ist die Rolle des Bewußtseins im künstlerischen Schaffensprozeß keineswegs eindeutig festzulegen. Tiefgreifende „Ergründung des Kunstproblems“ — wie sie Hebbel etwa in seiner, später charakteristischerweise von ihm selbst als durch Bamberg „abge-

preßt“ [107], gekennzeichneten und damit schier verleugneten „Vorrede zu Maria Magdalene“ betrieb — beeinträchtigt in Nichts die „Naivetät des Produktionsaktes“, da „in beiden Fällen ganz verschiedene Vermögen des menschlichen Geistes wirken“ [108]. Ja, sie wird geradezu gefordert und vorausgesetzt; denn „sowenig es einen Correggio geben kann, der das Höchste leistet, ohne es selbst zu wissen, ebensowenig schwächt, wie Schillers und Goethes Beispiel beweist, die Kenntnis der Kunst und ihrer Gesetze das dichterische Vermögen“ [109]. Aber im eigentlich schöpferischen Vorgange selbst bleibt die Bestimmung der Beteiligung des Bewußtseins doch eine unsichere. Wohl nennt Hebbel allgemein „Genie“ das „Bewußtsein der Welt“ [110], vergleicht ebenso allgemein das Bewußtsein mit dem Resonanzboden eines Instrumentes [111], sagt, daß ein lyrisches Gedicht „da ist, so wie das Gefühl sich durch den Gedanken im Bewußtsein scharf abgrenzt“ [112], oder beschreibt den Vorgang einer solchen Konzeption: „In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisterten Dichters fällt ein Mondenstrahl des Bewußtseins, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt [113].“ Bei Schiller unterscheidet er die „höchste bewußte Konzeption“ der Jungfrau von Orleans von der „höchsten unbewußten“ der Räuber [114], wozu eine beachtenswerte Stelle über die Entstehung seiner eigenen Dramen hinzugezogen werden darf: „Sie wissen, daß ich zu dem Stücke (Gyges) kam“, schreibt er unter dem 23. 2. 1863 an Sigmund Engländer [115], „wie der Knabe zum Vogel; er fängt ihn, weil er gerade da sitzt, und sieht ihn sich erst näher an, wenn er ihn in der Hand hat, um zu erfahren, was er für ein Kerl ist. Sie wissen aber nicht, daß es mit allen meinen Stücken so ging.“ Geradezu fragt er [116]: „Worin besteht die Naivetät der Kunst?“ und scheidet auf das bestimmteste „alles Stoffliche, das sich — beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach — unbewußterweise erzeugt“, von „allem Übrigen“, das „in den Kreis des Bewußtseins“ fällt. Nicht weniger bestimmt aber heißt es in der uns bereits bekannten Briefstelle an Sigmund Engländer [117], daß „die Lebensprozesse — und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen — nichts mit dem Bewußtsein zu tun haben“, und zu häufig sind die Vergleiche des dichterischen Zustandes mit dem des Träumens oder Schlafwandelns [118], als daß damit etwas Sicheres über die Rolle des Bewußtseins im Produktionsakte selbst ausgemacht wäre. Unmöglich erscheint es, etwa eine unbewußte Konzeption von einer

bewußten Ausführung trennen zu wollen, weil diese selbst als eine unablässig von neuen Konzeptionsmomenten durchsetzte anhaltende Produktion vorzustellen ist. Und so bleibt es auch für Hebbel bei der Formulierung seines Tagebuches: „Ein Wunder ist leichter zu wiederholen als zu erklären. So setzt der Künstler den Schöpfungsakt im höchsten Sinne fort, ohne ihn begreifen zu können[119]."

„Ausdruck der Notwendigkeit" ist die Form; denn „Stoff" ist immer nur „Aufgabe", erst die „Form Lösung"[120]. Und in der Form bringt sich ein Bewußtsein zur Auswirkung, das wohl als ein objektives, überpersönliches (gar nicht mehr als ein individuelles, das eigene Selbst kontrollierendes) Bewußtsein empfunden wird, und das als ein so geartetes die Schwankungen in seiner Auffassung bald als etwas Bewußtes, bald als etwas Unbewußtes verständlich macht.

Bewußt ist die Kunst als eine limitierende. Wie sie die Grenzen ihres Umkreises zieht, ihr Medium von dem unerschöpflichen Inhalt des Lebens abhebt[121], das bedingt eine gewisse, aber unvermeidbare Gewaltsamkeit, die sich durch eine leise, allen Formen der Kunst anhaftende Unwahrheit rächt. Denn die Kunst muß abschließen, während das Leben abschlußlos „den Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, ins Unendliche hinzieht"[122], sie muß, um gleichwohl das Leben, wie es ist, zur Anschauung zu bringen, zusammendrängen, seine Intensität steigern und verdichten, eben „scharfe und ganze Umrisse"[123] geben. Dieser Zwang bedingt sozusagen die Vernichtung des Lebens, um es neu gebären zu können. So sagt Hebbel: „Der erste Akt der Kunst ist . . . die vollständige Negation der realen Welt, in dem Sinne nämlich, daß sie sich von der jetzt zufällig vorhandenen Erscheinungsreihe, worin das Universum hervortritt, trennt und auf den Urgrund, aus dem sich eine ganz andere Kette hervorspinnen kann . . ., zurückgeht[124]." Dies Vermögen bezeichnet er als das Positive der Kunst, jenes, „um das nicht geworben werden kann"[125]. Es läßt sich charakterisieren als die symbolische Fähigkeit, als das Vermögen, Dinge und Welt symbolisch zu sehen, d. h. nicht als selbstbedeutsame Erscheinungen, sondern als sichtbare und vernehmbare Künder und Repräsentanten sonst unsichtbarer, nicht wahrnehmbarer Urmächte und Urkräfte des Lebens. Deshalb bezeichnet Hebbel als die spezifisch künstlerische Eigenschaft diese Fähigkeit, alles symbolisch zu sehen. Daher „führt den Künstler . . . jeder Weg zu

Ideen, d. h. zur Anschauung der Urbilder, die allem Zeitlichen zugrunde liegen“ [126]. Deshalb sind „alle Künste nur verschiedene Ausläufer einer und derselben Urkraft“ [127]. Aus demselben Grunde wird die Kunst auch nie „fertig“, „ein Geheimnis muß immer übrig bleiben“, „zuviel Licht ist bedenklich“ [128]. Daher ist jedes Kunstwerk trotz seines Abschließens und Grenzenziehens „unendlich und wirkt das Unendliche“ [129], weil es selbst im Unendlichen wirkt, das hinter jenen Erscheinungen liegt, die sozusagen nur als *κωφὰ πρόσωπα*, als Schemen, bewegt werden und ganz etwas anderes sind und bedeuten, als sie, oberflächlich betrachtet, auszudrücken scheinen. So erklärt es sich, daß Hebbel dies Symbolische, „das jedem Kunstwerk zugrunde liegt“ (das ihm als die höchste Probe des Gestaltungsprozesses, ohne den es keine Kunst gibt, erscheint), als ein „niemals absichtlich zu Erreichendes, sondern immer nur ein vermöge des bloßen Individualisierungsgesetzes . . . mit Erreichtes“ bezeichnet [130]. Daher gibt es „ohne Dämon keine Kunst“ [131], und „der Poet ist der Proteus, der den Honig aller Daseinsformen einsaugt, . . . der aber in keiner für immer eingefangen wird“ [132]. Denn der Künstler, der „über Wissenschaft und Kunst steht, soll in sich die Menschheit in ihrer Gesamtkraft und ihrem Gesamtwillen und Streben repräsentieren“ [133], und nur, wenn er das Universum . . . in sich aufgenommen hat, kann er es in seinen Schöpfungen wiedergeben [134]. Denn „Dichten heißt nicht Leben entziffern, sondern Leben schaffen“ [135]! Und so ist „jedes echte Kunstwerk ein geheimnisvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinne unergründliches Symbol“ [136].

Das Drama im besonderen soll symbolisch nicht bloß in seiner Totalität, sondern schon in jedem seiner Elemente sein [137]. Denn es wirkt in seiner Totalität nicht anders, als „die lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand“ [138], deren Sinn und Aufgabe es ist, den Menschen über seine Natur und sein Geschick aufzuhellen. „Menschen-Natur und Menschen-Geschick, wie sie sich wechselseitig bedingen“, oder „die unmittelbar im Leben selbst aufgehende Idee“ — das hat das Drama darzustellen, als eine „in sich selbst ruhende Schöpfung voll warmblütiger lebendiger Gestalten“ [139]. Deshalb ist das Drama für Hebbel nicht ein soziales oder historisches oder philosophisches, sondern ein umfassenderes, das ganze Leben und den „jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee“ [140] darstellend, eben ein symbolisches.

Das Leben für sich aber, ohne die überbrückende Sehnsuchtserfüllung der Menschen durch den Künstler [141], ist grausam zer-

rissener Dualismus und Kampf. Der echte dramatische Darstellungsprozeß, oder wie HEBBEL sagt, „das höchste Drama, denn es gibt auch ein zweites und drittes, ein partiell-nationales und ein subjektiv-individuelles“ [142], wird nun „die dualistischen Ideenfaktoren, aus deren Aneinanderprallen der das ganze Kunstwerk entzündende schöpferische Funke hervorspringt, zu Charakteren verdichten“ und „das innere Ereignis ... in einer äußeren Geschichte ... auseinanderfallen ... lassen“ [143], d. h. „das Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen zeichnen“ und damit den Nachweis führen, daß „Sittlichkeit und Notwendigkeit identisch sind [145].

Das Verhältnis des Individuellen zum Allgemeinen als der Inhalt der gesamten Lebensbewegung soll im Drama seine symbolische, plastische Gestaltung finden. HEBBEL verfolgt diese Aufgabe in der unbeirrbaren Konsequenz seiner tragisch-pessimistischen Lebenseinsicht und gewinnt aus der Vernichtung und dem Untergange selbst, insofern er sie in ihrer unaufhebbaren Notwendigkeit und ehernen Zwangsläufigkeit sichtbar werden läßt, die Möglichkeit, zu zeigen, wie „die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht“ [146]. So wächst der Hebbelschen Tragödie das zu, was NIETZSCHE in seiner „Geburt der Tragödie“ [147] als den metaphysischen Trost der Tragödie bezeichnet hat, das nämlich das Leben „trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei“. In diesem Sinne spricht HEBBEL von der Versöhnung im Drama, die aus dem Drama über das Drama hinauswächst als das „Resultat des Kampfes“ [148], als die „Einsicht in die Notwendigkeit“ [149]. Sie greift „über den Kreis des speziellen Dramas hinaus“ [150], sie bedeutet „Heilung der Wunde durch den Nachweis, daß sie für die erhöhte Gesundheit notwendig war“ [151]; denn „die Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden. Das Leben ist der große Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreißen und zerstoßen“ [152]. Die Versöhnung bedeutet für HEBBEL Versöhnung der Idee, nicht des Individuums („als ob das Tragische im Kreise der individuellen Ausgleichung möglich wäre“ [153]!) mit anderen Worten: das Tragische ist für HEBBEL der Ausdruck einer Weltanschauung — eben des tragischen Pessimismus, der pantragischen Lebensstimmung — die, um das Leben überhaupt ertragen zu können, mit Notwendigkeit die tragische Kunst erzeugt, „die, indem sie das individuelle Leben der

Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt" als „der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte"[154]. So beruht die Versöhnung in der „Satisfaktion", die der Idee dadurch zuteil wird, daß das vereinzelte und als solches sich bewußt erfassende und dadurch zwangsläufig überhebliche Individuum am Universum durch seine Maßlosigkeit zerschellt. Denn es hat „keinen Anspruch auf Dauer" und muß, indem es sich durchzusetzen vermeint, doch nur auf „seine eigene Zerstörung hinarbeiten"[155]. Warum das so ist, darauf kann die Kunst und Hebbel im letzten Grunde keine Antwort geben. Denn die Frage involviert jene andere, größere, bei der sich das Drama „mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert"[156], die Frage nach der „ursprünglichen Dissonanz", nach der prima causa individuationis, nach der Existenzialschuld des Individuums.

Das hat Hebbel veranlaßt, dem Begriff der Schuld eindringlicher nachzuspüren. „Es hängt nichts weniger als alles davon ab," sagt er[157], „daß der Begriff der Schuld richtig gefaßt werde." Nur aus dem Leben selbst, aus der ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung dürfe sie entwickelt werden, oder, wie er an anderer Stelle sagt: die Schuld ist eine uranfängliche, vom Begriff des Menschen nicht zu trennende, mit dem Leben selbst gesetzte, eine nicht von der Richtung menschlichen Willens abhängige[158]. Deshalb „sollte man im Dramatischen noch einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen. Das Böse einer ursprünglich edlen, aber verwilderten Natur gibt die Schuld, das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse die Natur"[159]. Damit geht Hebbel auf die metaphysische Wurzel der Schuld, den Begriff des Bösen zurück und verliert sich dabei in Betrachtungen und Spekulationen, die ihn doch zu keinem befriedigenden Resultat führen. Das Böse „existiert nur in den Individuen"[160], es „steht als Schranke zwischen Gott und den Menschen, aber als solche Schranke, die dem Menschen allein individuellen Bestand gibt"[161]. Seine Verderblichkeit besteht darin, daß „das Böse, der Weltordnung und den innersten Naturbedürfnissen entgegengesetzt, keine Konsequenz zuläßt"[162]. „Es paßt nur darum nicht in die Weltordnung, weil es nicht bleibt, was es ist"[163], denn es muß sich zu irgendeiner Zeit ins Gute verwandeln. Geschähe das nicht, so hätte es „ebensoviel Anspruch auf Existenz als das Gute", d. h. mit dem Bösen wäre eine „zwiefache Weltwurzel" gesetzt[164]. Mit

dieser bei Hebbel in Frageform schließenden Konsequenz behält es sein Bewenden, entschieden hat er diese letzte Frage nicht. Erheblich ist vielleicht nur noch die Beobachtung, daß Hebbel, der als dramatischer Dichter „das Böse ebensowenig aus dem Ring seines Dramas verweisen kann, als es Gott aus der Welt verweisen konnte“[165], an zwei Stellen ausdrücklich hervorhebt, einmal „die Schuld ohne Beimischung des positiv Bösen“ (in der Maria Magdalene) entwickelt zu haben[166], und dann bei Herodes und Marianne: „Denke dir Charaktere, . . . die nirgends ins Böse auslaufen[167].“

Die Schuld als keine willkürliche, sondern von vornherein notwendig gesetzte und das Leben des Individuums tragisch bedingende, ist dann imstande, uns zu offenbaren, „daß die Kluft zwischen Handeln und Leiden keineswegs so groß ist, als die Sprache sie macht, denn alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber, in ein Leiden auf“[168]. Und die Tragödie legt die Natur alles menschlichen Handelns klar, in dem „jede Tat, der Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit modifiziert und umgestaltet[169], korrigiert wird, im Interesse des Ausgleiches der beiden polaren Prinzipien Individuum und Universum, zugunsten des im tiefsten Grunde die Einzelexistenz doch verbürgenden und hervorbringenden Ganzen. So verbindet sich als ideeller Gehalt des Dramas dem rein ästhetischen das ethische Moment, das Hebbel in die Formel drängt: „Sittlichkeit und Notwendigkeit sind identisch.“ Daher ist, wie im Leben, so auch im Drama, selbst der Zufall „der Ausdruck des göttlichen Willens, der im Interesse der Welt und des Allgemeinen den individuellen menschlichen Willen ergänzt und modifiziert“[170], und deshalb „liegt nicht bloß in den Handlungen eines Menschen, sondern auch in den Begebenheiten, die ihn treffen, Konsequenz und Übereinstimmung“[171]. So sind Charakter und Schicksal identisch[172] und das Schicksal ist die „Idee der Welt“[173].

So schließt sich bis auf die eine Lücke der Frage nach der Urentstehung der Schule und der Wurzel des Bösen alles in ein geschlossenes Weltbild zusammen. Nur diese eine Frage bleibt unbeantwortet und unbeantwortbar.

Aber vielleicht ist es gerade die Unmöglichkeit ihrer Beantwortung, die fruchtbar in Hebbel geworden ist, insofern sie sein metaphysisches Bedürfnis nicht zur Ruhe kommen ließ und, bei der Natur seiner künstlerischen Veranlagung und der Struktur seines unerbittlich forschenden Geistes, ihn zwingt, dieselbe

Frage immer aufs neue und in immer weiterem und höherem Kreise zu stellen und zu beantworten, wie sie die tiefste Wurzel seiner Kunst überhaupt ist. Denn wie Nietzsche in der genannten Schrift ausführt, daß der tragische Pessimismus es war, der die Blüte der großen athenischen Kunst hervorrief, als ein Mittel und die notwendige Ergänzung des Lebens, um die Furchtbarkeit des Daseins überhaupt ertragen zu können — so daß also ohne diese strenge Lebensauffassung gar keine Kunst oder keine Kunst dieser Höhe entstanden wäre, wie sie ja auch am „Optimismus" des Sokratischen Erkennens zerbrach und abstarb —, so möchte auch die Furchtbarkeit der frühesten Lebenserfahrungen Hebbels, die seine notwendig dualistische, wesentlich tragisch-pessimistische Einsicht und Erfassung des Lebens hervorrief, die innerste Erregung seiner schöpferischen Kräfte erzeugt haben, um über die Unerträglichkeit des Daseins hinaus etwas zu finden, das dem tief und unausrottbar dem Menschen eingepflanzten Verlangen nach Einheit, einheitlicher Erfassung des Lebens, Auflösung der Dissonanzen, kurz nach Harmonie, entspräche und so mit dem Leben selbst versöhne, indem es dasselbe erträglich, überhaupt erlebbar mache. So ist die monistisch-idealistische Spekulation der Metaphysik Hebbels unmittelbar aus den Wurzeln seines dualistisch-pessimistischen Realismus erwachsen, und seine Kunst erscheint als das Symbol dieses Vorganges. Darum ist die Auffassung der Metaphysik in Hebbels Dramen als eines Willkürlichen, das in seinen ersten Dramen da sei, in den späteren fehle, eine von vornherein verfehlte, und die folgenden Ausführungen werden nachzuweisen suchen, daß auch die Dramen der zweiten Periode Hebbels genau so „metaphysisch" durchtränkt sind, wie die der ersten.

Aber damit treten wir in einen neuen Problemkreis innerhalb der Peripherie unserer Hauptfrage: wir gehen über zu der Betrachtung der dramatischen Gestaltung der Individualität in den Werken Hebbels dichterischer Vollendung, als deren unerläßliche Voraussetzung zunächst zu erörtern ist: die eigenartig bestimmte Stellung Hebbels zur Geschichte und geschichtlichen Individualität.

Dritter Teil.

Das Problem der Individualität als dramatische Gestaltung.

Zwei Perioden künstlerischen Schaffens unterscheidet, auf seine Entwicklung zurückblickend, Hebbel im Jahre 1852: die Dramen bis zu „Herodes und Marianne“ ausschließlich, und die Reihe der Werke seitdem. Er charakterisiert jene dahin, sie seien „allerdings vulkanisch und blutig, aber das Feuer sei echt, das Blut sein eigenes“. Von den Werken der zweiten Periode sagt er, sie „walten in einer anderen Region“[1].

Versuchen wir den Charakter dieser „anderen Region“ näher zu bestimmen, so ergeben sich Schwierigkeiten, ja, es ist fast unmöglich, ihr Eigentümliches sogleich auf eine kurze Formel zu bringen. Hebbels Bezeichnung scheint zunächst wesentlich negativ nur die Unterschiedenheit der reifen Dramen von seinen Jugendwerken hervorheben zu wollen. Indes enthalten seine Worte auch einen positiven Kern: den Hinweis auf eine andere, neue Artung der Atmosphäre, in der sie gelten.

Und wirklich liegt einer solchen Veränderung eine Verschiebung Hebbelscher Auffassung des Lebens zugrunde. Und zwar betrifft sie sein Verhältnis zur Geschichte.

Vom Erstlingswerk, der „Judith“, über die „Nibelungen“ hinaus bis zum unvollendeten „Demetrius“ hat Hebbel Stoffe und Themen aus der Geschichte dramatisch verwendet. Trotzdem ist keine seiner Tragödien im eigentlichen Sinne ein historisches Drama. Dieser Begriff, der sich wohl zuerst an Shakespeares Dramen nach der Geschichte — der englischen Könige sowie der Römer — gebildet hat, fordert zwei Momente: einen großen Stoff der Geschichte und historische Treue der Behandlung. Beides zusammen finden wir nicht bei Hebbel. Von seinen Dramen behandeln „Judith“, „Herodes und Marianne“ und „Gyges und sein Ring“ anekdotische Stoffe sagenhafter, keineswegs gesicherter, „geschichtlicher“ Überlieferung, die „Nibelungen“ einen zwar gigantischen, aber vorgeschichtlichen Stoff der Mythe, „Genoveva“ eine Märchenlegende der Volksbücher, „Agnes Bernauer“ mit kulturgeschichtlicher Bedachtsamkeit einen zwar menschlich rührenden und dramatisch erschütternden, aber doch keinen geschichtlich großen Stoff. Und Hebbels „Demetrius“ blieb, wie der Schillers, Fragment.

Also in dieser Hinsicht besteht — negativ — eine Kontinuität durch beide Perioden Hebbelschen Schaffens in seiner Stellung zur Geschichte: „historische Dramen“ hat er nicht gedichtet, wenn er auch verschiedentlich, z. B. von dem „deutschen Trauerspiel“ der „Agnes Bernauer“ als von einem „historischen“[2], sogar „streng historischen“ [3], spricht, bei dem er den ganzen „historischen Apparat mit übernehmen“ mußte [4] [5]. Positiv aber macht sich die Bedeutsamkeit der Geschichte für die Gesamtzeit Hebbelscher Produktion erkennbar, wenn nicht schon durch die Titel seiner Dramen, so durch eine Fülle auf die Geschichte bezüglicher Notizen, Reflexionen, Formulierungen seines Standpunktes in Tagebuch, Briefen, Kritiken und Aufsätzen [6]. Sucht doch nach seiner Auffassung die Geschichte, „das Notwendige, oder besser, sie liefert den Beweis, daß alles notwendig sei“ [7], weshalb, „wer sich an Natur und Geschichte hält, durch seine Irrtümer noch nützen wird“ [8]. So erscheint Hebbel auch das Drama als „das lebendige Feuer inmitten des geschichtlichen Stoffes, das die starre Masse umschmilzt und dem Tode selbst wieder Leben gibt“ [9].

An der Geschichte hat sich nach Hebbels eigenem Wort „sein Talent entzündet“ [10]. Man kann darüber hinausgehen und sagen: Sie ist der Zuchtmeister seiner produktiven Kraft geworden. Die Einsicht in Hebbels Erkenntnis der Geschichte, in die Erfüllung seines schöpferischen Vermögens mit dem Geist der Geschichte, erschließt das Verständnis der eigentümlichen Individualitäten, der reifen, tragischen Gestalten in den Dramen seiner sogen. zweiten Periode.

Unter dem Geist der Geschichte verstehe ich dabei: die Auffassung und das Begreifen alles Geschehens unter einer das Große wie das Kleine in gleicher, d. h. ihnen entsprechender, Weise umschließenden, unverbrüchlichen und bei aller scheinbaren Freiheit unbeeinflußbaren Gesetzmäßigkeit, deren metaphysische Bedeutung nicht notwendig in das wache Bewußtsein der Zeitgenossen tritt, wohl aber lebendig aus den Taten der großen Persönlichkeiten zu den Geistern der Nachwelt spricht und ihre produktiven Kräfte zur geistigen Wiedergeburt jener Erscheinungen reizt, nun aber mit der Wirkung, daß diese jetzt das Bewußtsein ihrer sozusagen metaphysischen Mission als lebendigen Kern ihrer Individualität sichtbar in sich tragen, gewissermaßen von ihm durchleuchtet werden [11].

In diesem Sinne hatte der junge Hebbel Geschichte nicht aufgefaßt. Nicht einmal „Vehikel zur Verkörperung seiner An-

schauungen und Ideen“ [12] — wozu er ihn freilich, ein rückwärts gewandter Prophet, später zu stempeln versucht hat — war ihm der leidenschaftlich mit dem intuitiven Instinkt des plötzlich schöpferischen Affektes ergriffene Judithstoff. Auch noch dem Stoffe des Genovevadramas gegenüber war sein Verhältnis zur Geschichte das des Schöpfers zum fruchtbarsten Material: es ist unentbehrlich für ihn, aber alles, was es bedeutet, wird es erst durch ihn, nichts ist es an sich selbst.

Hierin tritt eine Wandlung ein bei der „Maria Magdalene“, auch wenn sie keinen geschichtlichen Stoff behandelt [13]. Hier macht Hebbel sozusagen praktisch am eigenen Leibe die Erfahrung des unvergleichlichen Reizes objektiver Gestaltung, der dann sein weiteres Kunstschaffen in steigendem Maße und mit immer wacherer Bewußtheit bestimmt.

Als eine der Ursachen dieser Veränderungen in den geistigen Voraussetzungen gewissermaßen seines Schöpfungsvorganges ist nun hierbei für Hebbel der Einfluß Hegels und der ganzen Richtung der Hegelschen Schule anzusehen, wie sie durch Bamberg, Ruge, Rötscher, Vischer lebendige geistige Einwirkung auf ihren Schüler wider Willen gewann [14]. Der letzte Grund freilich der Möglichkeit eines so bedeutungsvollen Einflusses Hegels auf Hebbel [15] scheint mir bei einer so ausgeprägten Persönlichkeit, wie Hebbel es war, doch wohl in einer ursprünglichen Verwandtschaft der beiden Geister zu liegen, zum mindesten hinsichtlich ihres Organes der Auffassung der Wirklichkeit des Lebens als einer in jedem Betracht tragischen, die irgendwelcher menschlichen oder geistigen Größe eigentlich nur — mit Schopenhauer zu reden [16] — den Weg des „heroischen Lebenslaufes“ offen läßt.

Denn, wie Hegel in seiner Einleitung zu den „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ [17] ausführt, ist „die Weltgeschichte nicht der Boden des Glückes“ [18], sondern vielmehr „die Schlachtbank, auf welcher das Glück der Völker, die Weisheit der Staaten und die Tugend der Individuen zum Opfer gebracht werden“ [19]. Die Geschichte aber „erklären, heißt: die Leidenschaften der Menschen, ihr Genie, ihre wirkenden Kräfte enthüllen“ [20]. Denn „die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ [21].

Das waren Sätze, die Hebbel unmittelbar trafen, weil sie ganz aus dem Geiste seiner Auffassung der Welt und des Lebens gesprochen sind, auch ohne die weitere Verquickung mit abstrakt-

philosophischen Spekulationen, die, wenn sie auch in der Form Hegelscher Dialektik Hebbels „unphilosophischen Kopf“ [22] marterten, ihrem Gehalt nach seiner eigenen innersten Geistesrichtung durchaus entsprachen. Und vollends die Ausführungen Hegels über die Mittel, deren sich der Weltgeist zur Realisierung seiner selbst, der Idee (des Absoluten, der sich verwirklichenden Vernunft), bedient, müssen zündend auf Hebbel gewirkt haben. Dort las er von der Verwirklichung jenes allgemeinen Prinzips durch die Betätigungen, Wirksamkeiten, kurz, die Leidenschaften des Individuums. („Leidenschaft“ definiert als „die Tätigkeit des Menschen aus partikularem Interesse“ [23], das, wodurch er ist, was er ist [24], das „Gewaltigste“, das „keine Schranke achtet“, die „Naturgewalten“ [25].) Denn: „Nichts Großes in der Welt ist ohne Leidenschaft vollbracht worden [26].“ Ihrer bedient sich der Weltgeist in einer nicht genug zu bewundernden „List der Vernunft“ [27] zur Erfüllung seines Zweckes: der Vereinigung des Allgemeinen und des Einzelnen [28]. Dadurch wird es dann erreicht, daß die Menschen ihr Interesse zu vollbringen scheinen, aber es wird dadurch noch ein Ferneres zustande gebracht, das nicht in ihrem Bewußtsein und nicht in ihrer Absicht lag [29]. Denn „die welthistorischen Individuen sind diejenigen, in deren Zwecken ein solches Allgemeines liegt“ [30] („die, deren eigene partikulare Zwecke das Substantielle enthalten, welches Wille des Weltgeistes ist“ [31]), kurz „die Geschäftsführer des Weltgeistes“ [32].

Das ist die Auffassung, die — in anderen Formulierungen und Abwandlungen — in gleicher Weise alle Äußerungen Hebbels zu seiner Kunst oder den ihn beschäftigenden Ideen weiterhin durchzieht.

In seiner Streitschrift „Mein Wort über das Drama“ vom Jahre 1843, sowie im „Vorwort zu Maria Magdalene“ von 1844, dieser Apologie seiner Kunst, die geradezu als das „reinste Bekenntnis Hebbels zu Hegel“ [33] hat bezeichnet werden können, scheidet Hebbel zwei Hälften der Geschichte voneinander ab: die materielle — ein „buntscheckiger, ungeheurer Wust von zweifelhaften Tatsachen und einseitig oder gar nicht umrissenen Charakterbildern“ [34], ein „von vornherein nach allen Seiten durchlöchertes und durchlöcherbares Fundament“ [35] — und die geistige, die „durch Kunst wiedergeboren werden soll“ [36]. Jene streicht er durch, um dieser die ihr gebührende Bedeutung zurückzuerobern [37]. Denn die Geschichte ist nicht das tote Porträt der Begebenheiten [38] [39], sondern ganz im Hegelschen Sinne „die Kritik des Weltgeistes“ [40].

So abstrakt genommen, hat sie es auch „nicht mit den Individualitäten zu tun, sondern nur mit den Kraftäußerungen derselben“ [41]. Aber das gilt nur theoretisch. Praktisch, und das bedeutet für Hebbel immer die Hinwendung zu seinem eigentlichen Gebiete der dramatischen Kunst [42], soll die Kunst „die dunkel gebliebenen Taten, Begebenheiten und Charaktere ihres verschlossenen inneren Lichtes entbinden“ [43].

Dies ist der Kern der eigentümlich veränderten Stellung Hebbels zur Geschichte, daß die für seine Auffassung in ihr liegende Aufforderung zur dramatischen Gestaltung — um dem Ablauf der Wirklichkeit in der Zeit durch zeitlose schöpferische Formgebung das wahrhaft Lebendige unverlierbar zu entreißen — eine wachsende Bescheidung gegenüber seinem früheren bewußten Hervorkehren subjektiven Schauens und Gestaltens erzeugt.

Mit der wachsenden Reife und Einsicht in die Welt vertiefte und verinnerlichte sich seine Geistigkeit: das in der materiellen Welt herrschende Gesetz unabwendbarer Folgen von Geschehen und Tun erscheint ihm nun gewaltiger, bedeutsamer und, als ein in seiner Objektivität derartig wuchtiger Stoff der Darstellung, daß das chaotisch-elementarische Stürmen eigener zügelloser Subjektivität dahinter zurücktritt.

Wenn die philosophische Betrachtung lehrt, daß eine unmittelbare Erkenntnis des Objektes an sich nicht möglich ist, sondern nur eine solche vermittels der die Erkenntnis modifizierenden, vielleicht entstellenden, jedenfalls bedingenden und bestimmenden Erkenntnisfunktion der menschlichen Erkenntnisorgane, so ist Hebbels reife dramatische Gestaltungskunst bedingt und bestimmt durch seine mächtig bewegte, gestaltungskräftige historische Phantasie, an deren besondere Artung gebunden bleibt, was er in intuitiver Konzeption erfaßt und formt, deren Wille und Glaube aber ist, die Vorgänge und Individuen so zu sehen, wie sie waren, „entbunden allerdings ihres verschlossenen inneren Lichtes“.

So erklärt sich der eigentümliche Charakter sozusagen subjektiver Objektivität seiner großen dramatischen Gestalten. Subjektiv soll an ihnen nichts weiter sein, als die tiefere Einsicht in die Zusammenhänge der Dinge, eben die Erfassung dessen, was sie geschichtlich waren — in einer metaphysischen Heraushebung des Wesens des Geschichtlichen — also die tiefer dringende Erkenntnis oder Divination des Lebens und des allgmeinen Geistes der Geschichte in individueller Verkörperung, nicht irgendwelches

persönliche Hinzutun. Denn wie ein Aufsatz aus HEBBELS letztem Jahre es zusammenfassend formuliert[44], liegt „das Gesetz des Dramas dem Weltlauf selbst zugrunde“, da „die Geschichte sich in allen großen Krisen immer zur Tragödie zuspitzt“.

In diesem Sinne hat HEBBEL dem Großherzoge von Sachsen-Weimar gegenüber sich als den „Dolmetsch eines Höheren“ [45] bezeichnen können, mit einer über die engere Beziehung dieses Wortes auf die „Nibelungen“ hinausreichenden Bedeutung. Als Dolmetsch eines Höheren erscheint der Dichter im ganzen Umkreis seiner reifen, der bewußten Kunstgestaltungen seiner zweiten Periode. Das gibt ihnen bei aller Eigenheit der spezifisch Hebbelschen Intuition und Diktion doch den Charakter einer objektiven Abgelöstheit. Ihre Personen wurzeln nicht mehr nur in des Dichters individueller Eigenart, es spricht aus ihnen der Geist, der sozusagen letzte Sinn irdischen Geschehens, der in eines Dichters Individualität einging, um durch ihn die „unzerbrechliche Form“ der Kunst zu gewinnen. So vollzieht sich an HEBBEL als schöpferischem Geiste dasselbe Gesetz der Hegelschen „Vereinigung des Allgemeinen (an sich Seienden) mit dem Einzelnen (dem Subjektiven)“ [46], das Gesetz der Verbindung von „Freiheit und Notwendigkeit“, durch das seine Kunst und die großen Gestalten seiner Tragödien ihr unvergängliches Dasein haben.

Versuchen wir im Folgenden die ausgeprägtesten Gestalten der großen und reifen Dramen HEBBELS uns zu vergegenwärtigen, so erkennen wir das Problem ihrer jeweiligen individuellen Formgebundenheit aus den spezifischen Komponenten Hebbelscher Produktionsstruktur. In seinem Geist sind historische Phantasie, philosophische Ideenbewegung, psychologische, vom Erkenntnisdrang der Erhellung eigener Seelenfunktionen getriebene Forscherwißbegier und schöpferische Gestaltungskraft eine unaufhebbar innige Verbindung eingegangen. Nur dann wird eine vereinzelnde Betrachtung hoffen dürfen, die Gefahr zergliedernden Sezierens zu vermeiden und die geheimen inneren Zusammenhänge nicht zu zerschneiden, sondern in ihrer Wechselwirkung und als Zusammenhänge anschaulich zu machen, wenn sie von der Basis individuellen Kunstgestaltens bei HEBBEL ausgeht. In diesem Sinne hat bereits SALADIN SCHMITT in seiner Schrift über „HEBBELS Dramatechnik“ [47] Form als den Ausdruck der Persönlichkeit bezeichnet[48] und in der technischen Analyse der Dramatik eines Dichters nichts anderes als die Betrach-

tung der ihm eigenen Mittel poetischen Schaffens[49] erkannt. Aber weniger eine technische Analyse der Individualisierungsmittel Hebbels — wie sie hier, wenn auch noch nicht durchaus erschöpfend, gegeben ist und durch Albert Malte Wagners Buch[50] vielfache Ergänzung findet — wird in vorliegender Arbeit erstrebt, als vielmehr die prinzipiell-ästhetische Würdigung der jeweiligen Lagerung des Problems der individuellen Gestaltung bei den Hauptfiguren der einzelnen Dramen[51].

Zunächst allerdings soll hier noch Erwähnung getan werden zweier Dramen, die, wie auch das Moloch-Fragment, die Symptome des Überganges an sich tragen und keine großen Schöpfungen sind. Schon Hebbels erster Biograph, Emil Kuh, bezeichnet sie als „Ergebnis des geistigen Druckes und der materiellen Not“, als „Geschöpfe seines Unglücks sowohl als auch seiner künstlerischen Verirrungen“[52].

Das „Trauerspiel in Sizilien“ und die „Julia“ — beide aus den Jahren 1846/47 — sind, als dramatische Arbeiten, Ergebnisse des extrem doktrinären Standpunktes Hebbels, wie er ihn fixiert hat, als: strengste Festhaltung seiner Lebensaufgabe, „den gegenwärtigen Weltzustand, wie er ist und ward, darzustellen“[53]. Bei dieser sozial-ethisch orientierten Betätigung verzichtete der Dichter von vornherein auf den Beifall seiner Zeitgenossen, erschien er sich selbst doch darin als Henker seiner Zeit- und Gesellschaftszustände[54]. Aber auch künstlerisch befriedigt er nicht.

Das „Trauerspiel“ soll nach Bambergs von Hebbel aufgenommenem Ratschlage als „Tragikomödie“ bezeichnet werden[55]. Hebbel glaubte damit „etwas ganz Spezielles“[56] zu schaffen, ein Drama, bei dem „als milderndes Grundelement der Humor, der das Schreckliche so mit Bizarrem (!) versetzt, daß eins wie das andere nur noch gemäßigt wirkt“, hinzutritt. Dieser Humor in seiner weder das Gemüt berührenden, noch den Geist treffenden, grotesken Peinlichkeit bezeichnet eine Eigentümlichkeit Hebbels. Durch ihn glaubte er das einaktige Drama zu einem „zwischen dem Tragischen und dem Komischen in der Mitte schwebenden und den Indifferenzpunkt anstrebenden Unikum“ zu machen[57]. Uns erscheint es aber nur als ein merkwürdiger, schwer zu wertender Beitrag zur Erkenntnis von Hebbels Individualität, der in Parallele läuft mit seinen sonstigen ebensowenig glücklichen oder zwingenden Versuchen im Bereiche des Komischen. Noch im Januar 1863 hat Hebbel die, wie er zugibt, sonst „ganz unmögliche“ Rechtfertigung seines „Trauer-

spiels“ dadurch versucht, daß er das Werk als „die vollständige Auflösung der Tragödie“, als eine „Satyre“ erklärt, „die der sittlichen Welt ihre schreienden Widersprüche unvermittelt ins Gesicht wirft“. Und zwar geschehe das durch die Darstellung der „mit den Menschen selbst ... gesetzten Misère, welche die Frage nach Schuld und Versöhnung so wenig zuläßt wie der Tod, ... und deshalb ebensowenig wie dieser zur Tragödie führt“ [58].

Wir empfinden HEBBELS Ansätze zu Humor und Komik einfach qualvoll [59], und zwar deshalb, weil in ihnen eine außer allem Zweifel überragende Begabung trotz aller Anstrengungen den ihr adäquaten Ausdruck nicht erzwungen hat, gleichsam in einem Material arbeitet, das ihr nicht zugänglich, nicht geeignet ist, ihre Anlage zur Entfaltung kommen zu lassen. Nur zur Erkenntnis der Individualität des Dichters, nicht zur Erkenntnis individueller Gestaltung kann das „Trauerspiel“ Anlaß geben.

Nicht viel anders steht es mit der „Julia“. HEBBEL hat sie stark überschätzt [60]. Auch, daß er glauben konnte, mit dieser „schweren sozialen Kollision“ [61] — die doch sehr konstruiert ist — „dem Jahrhundert oder doch wenigstens dem Dezennium seinen Spiegel vorzuhalten“ [62], mutet merkwürdig an. Literarhistorisch erinnert vielmehr der wildromantische, im stärksten Grade phantastische Stoff und die ihm entsprechende Behandlung der Gestalten ihrer Reden und ganzen seelischen Haltung an das Drama der Sturm- und Drangzeit (bes. etwa an Lenzens fünfaktige Komödie „Die Freunde machen den Philosophen“). Aber noch eine andere, nicht uninteressante Bemerkung muß gemacht werden. Unter dem 20. 11. 1848 notiert HEBBEL in sein Tagebuch (T III, 3806): „Heute den II. Akt der Julia geschlossen.“ Und der nächste Tagebucheintrag (T III, 3807) beschäftigt sich mit GOETHES „Stella“ und bezeichnet als deren „jammervollen Träger den Hans Liederlich Fernando“. Die Charakterisierung des Grafen Bertram in der Julia erhält dadurch ein Schlaglicht: es wird nahe liegen, in ihm eine Art Kontrastfigur in Situationen von einer gewissen Verwandtschaft zu GOETHES Fernando zu erblicken. Doch würde eine solche Untersuchung hier zu weit vom Thema abführen.

Viel zutreffender hat HEBBEL sein eigenes Werk charakterisiert, wenn er zugibt, in ihm, seiner Intention entsprechend, die Situation stärker akzentuiert zu haben, als die Charakterentwicklung [63]. OTTO LUDWIG, der mit dem geschärten, oft überscharfen Auge des Rivalen kritisch auf HEBBELS Werke sah, trifft zweifellos diesmal das Richtige,

wenn er seine Kritik beginnt: „Das Epische überwiegt durch das Ganze das Dramatische. Die Charaktere exponieren sich mehr durch Erzählung als durch Handlung.“ Das Gespräch sei mehr eine Erzählung, in der sich mehrere ablösen, sowie es aber zur eigentlichen Handlung, zum wahrhaft dramatischen Dialog, kommen sollte, werde es absurd[64]. Dem kann man kaum widersprechen.

Die Charakterisierung des Grafen Bertram bewegt sich in der Richtung auf die Gestaltung eines modernen Menschen, der „ausgekernt, todesbedürftig“[65], nach dem physischen Zusammenbruch eines der Lust geweihten Lebens müde und erschöpft eine seiner seelisch-geistig verfeinerten Entwicklung entsprechende Wiederherstellung der Achtung vor sich selbst durch eine Tat der Buße sucht und in phantastischer Weise findet. Interessant wird er dadurch doch nicht, denn seine Gestaltung entbehrt jeglicher Motivierung und höherer Beglaubigung durch den Genius des Künstlers, der sich hier in merkwürdig hohlen Deklamationen ergeht. Zur gerechten Beurteilung gelangen wir erst, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die „Julia“, wie es Hebbel bereits im Dezember 1847 selbst aussprach, „schon ganz Übergangsprodukt“ ist[66]. Der Dichter war unter der Arbeit ein anderer geworden, in die neue Phase seines Lebens und Schaffens getreten, die Beendigung der Julia bedeutete für ihn selbst nur die Befreiung von einer „wahren Last“.

Noch ein anderes Werk gehört in diese Epoche des Überganges, wenn seine Wurzeln auch bis in die Entstehungszeit der „Judith“ zurückreichen[67] und seine Vollendung eigentlich erst im Dezember 1861[68] von Hebbel endgültig aufgegeben wurde: das Fragment des als fünfaktige Tragödie geplanten „Moloch“[69]. Dies Drama, auf das Hebbel, „der Idee nach, den größten Wert“ legte[70], das „furchtbarste“ seiner Stücke[71], ein Stück von, wie er schreibt, „schrecklicher Gewalt“[72], in dem die „desparatesten Elemente sich mischen sollten“[73], erschien ihm selbst als „nicht das Werk eines Jahres, sondern eines Menschenalters“[74]. Hebbel wollte — da die „sogenannten historischen Dramen“ für ihn nichts als „testimonia des gründlichsten Mißverstehens der dramatischen Kunst und ihres Zweckes“ waren — nicht, wie er sich ausdrücklich verwahrte, etwa den „Zug der Cimbern und Teutonen motivieren“; auch die deutschen Urzustände sollten nur die „einer Darstellung nötigen Farbkörner“ hergeben. Seine eigentliche Absicht war, „darin den Entstehungsprozeß der bis auf unsere Tage fortdauernden, wenn auch durch

die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten religiösen und politischen Verhältnisse zu veranschaulichen“ [75]. Daß das Erlebnis des Hamburger Brandes für seine Anschauungsart, „in den Dingen nicht die Dinge selbst, sondern immer die Symbole der Natur oder der Geschichte zu erblicken“ [76], gleichfalls ein gewaltiger Anreiz zur künstlerischen Wiedergabe wurde, daß er im brennenden Hamburg das brennende Karthago sah, wird ohne weiteres glaubhaft. Hebbel hat den „Moloch“ als sein Hauptwerk betrachtet [77] und zeitweise gehofft, das Drama unter Musikbegleitung der Chöre auf die Bühne zu bringen, in einer hochgespannten Erwartung: „Es könnte sich von da an eine neue Periode der Kunst datieren“ [78] [78a]. Das ist nicht geschehen, der „Moloch“ blieb Fragment.

Den Gründen nachzugehen, weshalb dies groß angelegte und wuchtig begonnene Werk nicht fertig wurde, ist hier nicht unsere Aufgabe. An der „Schwierigkeit“, das Werk „im Basreliefstil“ zu halten [79], ist Hebbel schwerlich gescheitert. Er selbst meinte später, „der Ton sei zu hoch genommen“ [80]. Auch daran lag es wohl kaum. Eher möchte man glauben, dem geistigen Nährboden dieses Stückes habe die Kraft der anschaulichen Phantasie gefehlt, ich meine: *der* durch die ideenmäßige Fülle und planvolle Buntheit [81] bewußter, erworbener Vorstellungen nicht ersetzte *ununterbrochene Zustrom der produktiven Phantasie aus der Welt der* durch eine lückenlose Tradition des eigenen und durch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Volk und Stamm um eine tausendfache Erfahrung erweiterten und bereicherten, des eigenen und geheimen Lebens ahnungsvoll mächtigen Blutes genährten und wirksamen *unbewußten Vorstellungen*, wie sie Hebbel selbst zum Neudichter des gewaltigen Nibelungenstoffes einzig befähigten, wie sie etwa — in anderer Spielart — Goethes Lebenswerk, den „Faust“, ermöglichten.

Eine solche überindividuelle und unversiegliche Quelle war diesem Stücke nicht beschieden, und bei der Dimension der Anlage und bei der Wucht dessen, was Hebbel an Dichterisch-Letztem und Gewaltigem in ihm sagen wollte, konnte das Stück, das er „in der Mitte zwischen antiker und moderner Dichtung halten“, bei dem er sich „nicht zu tief ins Individuelle versenken“ wollte, damit „der Schicksalsfaden . . . durchgehends zu erkennen“ bliebe [82], nicht zur Vollendung gelangen. Die beiden fertigen Akte, insbesondere die Anlage der höchst charakteristischen Gestalt des Molochpriesters Hieram, erwecken gleichwohl einen machtvollen Eindruck von dem

Vermögen und der Eigenart der Individualisierungskraft des Dichters, auf welche näher einzugehen wäre, lenkte nicht die Reihe der abgeschlossenen und vollendeten Kunstwerke mit größerem Rechte eine solche Betrachtung auf sich.

„Die ganze Bedeutung des Dramas“, schreibt Hebbel während der Entstehungszeit von „Herodes und Mariamne“ in sein Tagebuch [83], „ist in den Charakter des Herodes hineinzulegen.“ Auf die Frage: Weshalb? gibt er in der hier heranzuziehenden Kritik des Deinhardstein-Massingerschen „Ludovico“ [84] vom Januar 1849 — „Herodes und Mariamne“ wurde vollendet 14. 11. 1848 — diese Auskunft: „Herodes ging blutbespritzt und als Ungeheuer aus der Welt. ... Herodes trat aber nicht als Ungeheuer in die Welt. ... Hier liegt der Stoff zu einer erschütternden Tragödie ersten Ranges vor, zu einer solchen nämlich, die die menschliche Natur an sich und in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Schicksalsmächten darstellt, die also nicht einen Kreis im Kreise beschreibt, sondern den Kreis selbst, der alle übrigen in sich schließt [85].“

In welcher Weise hat nun Hebbel die Bedeutung des ganzen Dramas in den Charakter des Herodes gelegt?

Herodes erscheint als der Exponent der Männlichkeit (Mariamne z. B. sagt von ihm, daß er „jeden andern Mann, wie er sein Schwert nur zieht, zum Weibe macht“ [86]) als ein Herrscher an Machtfülle, Einsicht und Erfahrung; aber er ist noch mehr, er ist, obgleich ein König, Mensch geblieben, trotz seiner Lebenssituation, die er mit der des Mannes der Fabel vergleicht:

„Den der Löwe vorn,
Der Tiger hinten packte, dem die Geier
Mit Schnäbeln und mit Klau'n von oben drohten,
Und der auf einem Schlangenklumpen stand [87].“

In der entsetzlichen Atmosphäre, die ihn wie in konzentrischen Kreisen durch die allgemeine Weltlage, die spezielle politische Bedrängnis, den ihm auflauernden Verwandtenhaß und Machtneid von außen nach innen umklammernd einschließt, verläßt er sich nur auf sich selbst, auf die Beherrschung der Situation durch seine geistige Überlegenheit. An einem Punkte allein dringt die Welt in seine stählerne Seele, und daraus ergibt sich die Tragik seines Schicksals [88]: die Schwäche dieses — ähnlich wie Holofernes, nur in gewaltigem Abstand künstlerisch reifer Gestaltung — ganz auf sich gestellten Menschen ist die durch das Gefühl bedingte Abhängig-

keit von einer Stelle der Welt außer ihm: er liebt Mariamne. Und zwar so, wie er als der, der er ist, sie eben nur lieben kann, als der Mann im extremen, elementaren Sinne, als der Mann, für den das Weib seiner Liebe kein andersartiges Eigentum ist, als was ihm sonst zugehört, sein Geist, sein Schwert, seine Macht. Mit tiefster Einsicht hebt Hebbel hervor, daß hier wirklich eine „Tragödie unbedingtester Notwendigkeit“ [89] entsteht, weil das tragische Schicksal von Herodes und Mariamne daraus hervorgeht, daß sie „eben diese Menschen sind und keine anderen“ [90].

Denn Mariamne ist anders geartet. Dem Übermaß von Liebe, das Herodes ihr gestehen läßt, wenn er sterbend daläge, wäre er imstande, ihr Gift mischen und im Wein reichen zu lassen, „damit ich dein im Tode noch sicher sei“ [91] — und diese über den Tod hinaus eifersüchtige Liebe, an der „Antonius sich betrügen soll“ [92], gibt ihm ja den Gedanken ein, Mariamne „unters Schwert“ zu stellen [93] —, steht Mariamne nicht ohne Bedeutung als die Maccabäerin gegenüber. Sie ist nicht mehr ein derart ungebrochener, triebhaft sicherer und sich selbst unzweifelhafter Mensch wie Herodes. Sie selbst charakterisiert ihre Instinktunsicherheit, wenn sie erwähnt, daß der Dritte (sie meint den von Herodes getöteten Bruder) ihr „so den Sinn verstört,

Daß ich verstumme, wenn ich reden sollte,
Und daß ich rede, wenn zu schweigen wär“ [94].

In gewissem Sinne stehen sich hier wieder — wie in der Judith [95] — der erste Mann und das letzte Weib gegenüber, Repräsentanten zweier Kulturkreise, eines ausgeschöpften, überlebten, und eines brutal jungen, der wurzellos in einer entwickelteren Welt nicht dauern, sondern mit jenem niederstürzen wird.

Man wird nicht sagen können, wie es zuerst scheinen möchte, daß Mariamne Herodes weniger liebe, als er sie [96]. Ihre Liebe ist nur anders geartet als die seinige, und wie Mariamne gerade durch ihr Wesen, so wie es ist, der Einzigkeitswert seiner Liebe wird, dessen reifere Überlegenheit sein primitives Herz doch dunkel empfindet, so gehen beide mit „unbedingter Notwendigkeit“ gerade daran zugrunde.

In der unmittelbar ergreifenden Darstellung dieser heißen unsinnigen Leidenschaft des Herodes und der reifen bis zur Unerfüllbarkeit herausgeforderten, abgeklärten Liebe Mariamnens geht man wohl nicht fehl, die Befriedigung allerpersönlichster, individuell-Hebbelscher Beteiligung an seiner Schöpfung zu erkennen [97]. Die

unaufdringliche, künstlerisch keusche Gestaltung mischt ein nicht weiter aufzulösendes oder zu beschreibendes Element in die individuelle Eigenart dieser beiden Gestalten.

Einen objektiven Stoff, bei dem „die Geschichte wirklich getan hat, was sie tun kann“ [98], hatte Hebbel ergriffen und, wie eigenartig es ihm damit erging, eingehend und anschaulich seinem Freunde Rötscher mitgeteilt [99]. Aus der historischen Anekdote wollte er ein Drama „unbedingter Notwendigkeit“ machen, und fand zuerst fast nichts zu tun, weil ihm alles schon im überlieferten Stoffe gegeben schien [100]. Dann aber erkennt er: „Es ist doch Täuschung, zu glauben, daß ein Stoff an sich schon etwas sei“ [101], und er erzielt, zum ersten Male nach seiner Angabe, die volle Kongruenz eines Werkes mit seiner künstlerischen Bildungsstufe [102]. Wie war das möglich? Hebbel ist schon in diesem Stück der „Dolmetsch eines Höheren“: die Ehrfurcht vor der Geschichte hat ihn ergriffen; man kann beobachten, wie eine Zurückhaltung, ja, fast Ängstlichkeit Abänderungsversuchen des Stoffes gegenüber sich bei ihm geltend macht [103]. Nur die Reife und Kunst der Motivierung seiner Gestalten soll den Künstler und seine Leistung erraten lassen. Denn das historische Drama schöpft ja „seine ganze Kraft aus der überwältigend treuen Veranschaulichung der Verhältnisse“ [104] [105]. War Hebbel sich früher selbst das Gesetz, so beugt er sich jetzt vor ihm und erkennt es an, wo in der Geschichte es sinnfällig ihm begegnet. Dieser „glückliche Soldat“, wie ihn Alexandra einmal nennt [106], dessen übergreifender Egoismus Weib und Freund zum Ding macht [107], der dadurch — in seine „Leidenschaft“ gebannt — die Axt an sich selbst legt, fühlt den Dämon in sich [108] und gesteht, daß er in Mariamne sich selbst vernichten werde [109]. Und doch kann er nicht anders. Dies Drängen des Herodes, das einem Gedrängtwerden gleichkommt: durch die letzte Erfüllung seines eigenen Lebensgesetzes schließlich sich selbst aufzuheben, hat Hebbel weltgeschichtlich zu motivieren gesucht, indem er das Verhalten des Herodes aus einer machtvollen Darstellung der Atmosphäre der Zeit hervorwachsen läßt. Damit entspricht Hebbel einer hauptsächlichen Feststellung seiner Theorie, wie er sie bereits 1846 in seinem Tagebuche formuliert hatte: „Wie jede Kristallisation von gewissen physikalischen Bedingungen abhängt, so jede Individualisierung des menschlichen Wesens von der Beschaffenheit der Geschichtsepoche, in die es fällt [110].“ So gehen die „speziellen Ereignisse und Handlungen aus den allgemeinen

Zuständen der Welt, des Volkes und der Zeit“ hervor, das „Fieber des Herodes aus der Atmosphäre, in der er atmete, und diese aus dem dampfenden, vulkanischen Boden, auf dem er stand“ [111]. „Aus einer solchen Situation ergibt sich das Fieberhafte seiner Leidenschaft, das Ungeheuere seiner Entschlüsse ganz von selbst. Alles, wie weit es auch das Maß des Gewöhnlichen überschreite, erscheint natürlich und menschlich, weil es tief begründet und unausweichbar ist; wir schaudern vor der dämonischen Kette, die sich bildet, aber wir müssen sie Glied für Glied gelten lassen [112].“

Von den Gestalten der „Agnes Bernauer“ bietet die Individualität der beiden in den Vordergrund gestellten Hauptpersonen der Betrachtung keine Schwierigkeit. Albrecht ist ein junger, feuriger Fürstensohn, eine untrügliche Anweisung auf den Mann, den er, gereift, darstellen wird. In seiner seelischen Organisation ist die Möglichkeit und Notwendigkeit des Experimentes seines Vaters gegründet. Man muß den Stein schlagen, wenn er Funken sprühen soll. So hat ihn Hebbel individualisiert, daß sein Charakter die Garantie gleichsam der über alle Vernichtung positiven Versöhnung des Dramas bildet. Agnes Bernauer, der „Engel von Augsburg“, ist mit der ergreifenden Rührgewalt rein dichterischer Kraft zu einem Bilde unschuldsvoller Majestät der absichtslosen Schönheit, Liebe und Innigkeit gestaltet. Die „ganz passive bloße Erscheinung auf der höchsten Spitze, ohne irgendein Hinzutreten des Willens“ [113], mit dem ebenbürtigen Adel der Seele — so hat sie Hebbel neben Albrecht gestellt.

Zwei andere Persönlichkeiten stehen weiter zurück: die beiden Väter, Caspar Bernauer und der Herzog Ernst. Die Formgebung dieser beiden Individualitäten ist eine erheblich zusammengesetztere.

Die Ahnen Caspar Bernauers leben in Hebbels Erinnerungen, in den „Aufzeichnungen aus meinem Leben“ [114], in seinen Novellen, so besonders im „Barbier Zitterlein“ [115] und im „Schnock“ [116], sowie in prägnantester Erscheinung im Meister Anton der „Maria Magdalene“. Was diesen Figuren ihre unmittelbare Lebenswahrheit und abgerundete Daseinsfülle gibt, ist die mit geringstem Aufwande wahrnehmbarer Mühe in überraschend wenigen, aber in unendlicher Variation abgewandelten und unterstrichenen Grundzügen markant und einprägsam geformte Gestaltung aus dem Leben heraus, so wie es, mit der bestimmten Färbung bürgerlicher Welt, der un-

beschriebenen Seele HEBBELS sich darstellte und eingrub, noch ehe er die „intellektuelle Anschauung" seiner selbst (im Fichteschen Sinne) gewonnen hatte. Daraus erklärt sich die Leichtigkeit ihrer Produktion, die im eigentlichen Sinne als eine Reproduktion absolut geläufiger Vorstellungen im Spiegel dramatischer Gestaltung erscheint und ohne besonderes Hinzutun jederzeit bei HEBBEL wirksam zu werden vermochte. Hatte er in diesem Falle, in Befolgung der „dem Dichter durch die Geschichte" — an die sich HEBBEL „unbedingt" gehalten hat[117] — „auferlegten Gesetze"[118], seinem Geschöpf in besonderen, rein technisch interessanten Redewendungen und in spezifischen Ausdrucksformen dieser Zeit und dieses Standes eine mittelalterliche Einkleidung gegeben, so durchblutet doch zugleich die innere ununterdrückbare Lebensfülle diese für den eigentlichen Verlauf des Dramas nur nebensächliche Gestalt mit so individuellem Eigengehalt, daß sie das eigentümlich Zeitliche sich restlos zum Lebensausdruck anverwandelt. Gewiß kann man hier von historischer Treue reden — es wird dabei immer auf HEINRICH v. TREITCHKES Hebbelaufsatz hingewiesen[119] —, der Kern des Problemes ist doch die völlige Aufsaugung alles an sich Geschichtlichen in die seelische Individualfülle dieser unmittelbar schöpferischen und nicht weiter zu analysierenden Gestaltung. Wir stehen hier vor der unzerlegbaren Verbindung kultureller Bildungsfaktoren mit den schöpferischen Elementen produktiver Natur. Ihr Ergebnis ist eine solche Gestalt wie Caspar Bernauer, deren eigentümliche Individualisierung Rückschlüsse erlaubt und Schlaglichter wirft auf die Fülle lebendiger Einzelzüge und Einzelgestalten der individuellen Nebenpersonen, die durch die großen Dramen HEBBELS wandeln.

Die eigentliche Hauptgestalt aber war für HEBBEL selbst[120] der Vater Albrechts, Herzog Ernst. Durchaus zutreffend verweist R. M. WERNER in seiner Einleitung des 3. Bandes der Werke[121] auf jene Stelle des Hebbelschen Tagebuches vom 25. 3. 1841, wo Abrahams Opfer als ein sehr bedeutender Dramenstoff bezeichnet und die Auffassung des Problems dahin fixiert wird[122]: „Die Idee des Opferns müßte aus ihm selbst kommen, und je schwerer ihm die Ausführung fiele, um so mehr müßte er an dem furchtbaren Pflichtgedanken festhalten."

Ich möchte die Behauptung wagen, daß an der Gestaltung der Individualität des Herzogs Ernst das ganze Drama arbeitet, auch dort, wo er nicht auf der Szene ist und nicht direkt auf ihn Bezug genommen wird. In seinem Sohne ist er anwesend, und allen

Szenen der beiden Liebenden könnte man neben ihrem Selbstzwecke die immanente Bestimmung einer indirekten Charakterisierung des Vaters zuweisen, sodaß das Drama wirklich als die Darstellung jenes Abrahamsopfers erschiene. Denn Herzog Ernst ist der Atlas, auf dessen Schultern das Drama ruht, er ist in tieferem Sinne der duldende Held, den ein ehernes Schicksal an den Felsen schmiedet, während Agnes Bernauer brutale Gewalt erleidet. Durch seine Seele geht der Riß zutiefst. Die Darstellung des Jakobsringens des Vaters um die Seele seines Sohnes: das wäre der eigentliche Kern des fugenartig doppelthemigen Dramas, das direkt und indirekt an der Herausbildung dieser Gestalt arbeitet, abgehoben von dem wunderbar schattierten Hintergrunde der Zeit und ihres Geschehens. Für solche Betrachtung erhellt sich die Individualisierung dieser ideengetragenen Gestalt, die sonst wirklich in beständiger Gefahr steht, ihrer Individualität verlustig zu gehen und bloßer Repräsentant der jeweils hervorleuchtenden Idee (des Staates, des Fürsten, der Pflicht, des Opfers, des Vaters usw.) zu werden. Das ist vermieden durch die übergreifende gestaltende Kraft, die alle diese Abstraktionen durchdringt und mit einem Strom lebendigen Feuers durchglüht, so daß eine Einheit von erstaunlicher Fülle lebendiger Wahrheit entsteht. Wenn es so ist, wie Eduard Kulke in seinen Erinnerungen[123] erzählt, daß Hebbel dieser Gestalt manches von sich selbst, besonders die Art des Sprechens, gegeben habe, so bezeichnet das charakteristisch die Intensität der unbewußten Durchdringung dieser Gestalt mit individuellem Leben. Und aus einer Briefstelle, wo Hebbel es ablehnt, daß Herzog Ernst an seinem Sohn „herumexperimentiere" — gleichwohl läßt er ihm von Albrecht sagen: „Ich setze ihn doch daran, wie Abraham den Isaak"[126] und „Ich setze mein eigen Fleisch und Blut so gut ein wie das deine" (gemeint ist Caspar Bernauers)[127] — erfahren wir, wie es in Hebbel selbst aussieht: „Ich bin auch ein Mensch," heißt es da, „der sich nicht in unbestimmten Gefühlen herumtreibt, sondern es sich sauer werden läßt, sich selbst und seine Poesie mit den leitenden Gesetzen der Welt in Einklang zu bringen[128]." Und an einer anderen Stelle[129] weist er auf „Agnes Bernauer" hin, „wenn Sie wissen wollen, was ich vom Individuum verlange", Die Resignation Hebbels, seine ihn selbst sittlichende Bescheidung und Beschränkung haben hier reife Frucht erzeugt und sind eingegangen in die Individualität einer der eindruckvollsten Gestalten der deutschen dramatischen Literatur.

Die Erkenntnis der geistigen Prinzipien, nach denen in Hebbels „Gyges und sein Ring“ die Individualisierung der Gestalten der Rhodope, des Kandaules und des Gyges vollzogen ist, ergibt eine bisher nicht zu verzeichnende Variation. In einem Briefe[130] bezeichnet Hebbel den Gyges als das einzige Stück, das er wirklich als ein neues bezeichnen könne, und in einem anderen Briefe[131] meint er, daß er „reine Menschen schwerlich schon so rund dargestellt habe“. Nehmen wir aus dem vielzitierten Briefe an Üchtritz[132] die entscheidende Stelle hinzu, wo es heißt: „Ich hoffe, den Durchschnittspunkt, in dem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen, nicht verfehlt und einen Konflikt, wie er nur in jener Zeit entstehen konnte und der in den entsprechenden Farben hingestellt wird, auf eine allgemein menschliche, allen Zeiten zugängliche Weise gelöst zu haben“, so haben wir die Elemente zusammen, aus denen das Gestaltungsprinzip dieser drei Personen erkennbar wird.

Neu ist Hebbels Stück durch die runde Darstellung „reiner“ Menschen. Wenn Hebbel auch sonst mit seiner gestaltenden Kraft die historischen und ideenmäßigen (philosophischen) Bedingungen und Voraussetzungen seiner psychologisch deduzierenden[133] dramatischen Konzeptionsentfaltung im Formen der Charaktere von innen nach außen durchdringt oder von außen nach innen aufsaugt, so daß den Kern der Persönlichkeit doch immer ihre allgemeine zeitlos oder überzeitlich gültige Menschlichkeit ausmacht, so hat er hier fast des Guten zuviel getan. Sein Kunstvermögen hat hier eine Steigerung ins Künstliche erfahren. Gewiß ist auch hier, wie überall, „der Realismus ausschließlich in das psychologische Moment, nicht in das kosmische“, gesetzt[134]. Verhängnisvoll aber ist die nachträglich mit Genugtuung[135] konstatierte Verwirklichung der Tendenz auf Darstellung „reiner Menschen“ geworden. Unter diesem Gesichtspunkte dürfte das Gestaltungsprinzip des Gyges wohl am klarsten in die Erscheinung treten, und es wäre zu verstehen: als eine konsequente Steigerung und Sublimierung der von Hebbel stets angewandten, ihm eigenen, seiner sozusagen inneren dramatischen Technik (deren äußeren Mitteln und Darstellungsfaktoren Saladin Schmitt in der genannten Schrift nachgegangen ist) bis zu dem Punkte, wo sie zu sehr nur Kunst, d. h. Künstlichkeit wird.

Die Entwicklung und Darstellung „reiner Menschen“ enthält eben ein Moment der Abstraktion, welches das gestaltende Urver-

mögen insofern beeinträchtigt, als dadurch das vollendete Verhältnis der den Schöpfungsprozeß ausmachenden Elemente, wie wir es hier schon mehrfach zu charakterisieren versucht haben, zugunsten der Hypertrophie des einen (und zwar nicht des wichtigsten und zentralen, der absoluten Gestaltungskraft) gestört und dadurch das vollendete Werk diskreditiert wird. Zweifellos beruht auf diesem psychologischen Vorgange die Möglichkeit von Urteilen über HEBBELS Werke, wie sie in ihrem krassen Kunstunverständnis und ihrer dogmatischen Übertreibung nicht ganz unrichtiger Empfindungen OSKAR WALZEL in seinen „Hebbel-Problemen“ [136] zu widerlegen sucht. Vernimmt man nun aber, wie HEBBEL zum Stoffe kam [137], daß „nur die Anekdote“ ihn reizte [138] und der sonst geläufige „Ideenhintergrund“ [139] — der sich ihm aus dem fertigen Drama, dann doch als die „Idee der Sitte“ [140] ergab — bei der Konzeption und während der Arbeit ihm völlig unbewußt blieb, so steigert sich die Schwierigkeit, diesen Vorgang zu begreifen, wenn man nicht darauf zurückkommen könnte und müßte, daß hier eben nur eine in HEBBEL von Anfang an und zu allen Zeiten lebendige Tendenz zur Abstraktion in der besonderen Form der künstlerischen Abstraktion Macht über den Dichter gewonnen hat. Nur so wird es erklärlich, wie ein so „rundes“ Kunstwerk, wie es der „Gyges“ ist, an Unmittelbarkeit und realer Lebensfülle nicht das gewährt, was seine vollendete Kunstform erwarten läßt.

In dieser Hinsicht steht übrigens „Gyges“ in der deutschen Literatur nicht vereinzelt da. GOETHES „Iphigenie“ und „Tasso“ können leicht aus denselben Gründen als „zu schön“ empfunden werden. Die Idealisierung und die den Charakter des theoretisch-künstlerischen Experimentes streifende, fast abstrakte Formbehandlung erzeugen leicht aus der anfänglichen Empfindung der ethischen Erhebung eine Übersättigung und Reaktion gegen die Unwirklichkeit.

Gerade „Gyges“ hat zweifellos eine gewisse Verwandtschaft mit „Iphigenie“, nicht bloß im äußerlich, sondern auch in diesem innerlich „Griechischen“, und darin beruht, wie die formale Vollendung des Stückes, so seine Gefahr.

Als eine einfache aber unausweichbare Folgerung dieser Besonderheit ergibt sich nun, daß die unwirklich blasse, idealische Welt des Gygesdramas die Physiognomie seiner einzelnen Gestalten entscheidend bestimmt und festlegt. Tritt man auf den Boden solcher Voraussetzung, so kann man bewundern, wie aus der histo-

rischen Intuition dieses utopischen Griechentums im Barbarenlande die handelnden Personen doch imstande sind, Blut aus dem Boden zu ziehen, auf dem sie stehen.

Rhodope ist der Exponent dieser idealischen Atmosphäre. Mit nicht genug zu bewundernder Kunst hat Hebbel ihr Wesen eingesenkt in den mythischen Glaubens- und Erscheinungskreis traditioneller Vorstellungen. Von ihm umrahmt erscheint Rhodope fast individualitätslos, etwa wie die in Aulis geopferte, schicksalhafte, aber als Persönlichkeit kaum faßbare Agamemnonstochter, die man auch nur wie durch Schleier sieht. Ihr Wesen ist undurchbrechbare, mit freiwilliger Bejahung erfaßte Abhängigkeit von naturhaft empfundenen Schicksalsmächten über ihr. Fast homerisch erscheint dieser Zug, und nicht unwichtig ist eine in diese Richtung weisende Bemerkung Hebbels, wonach er sich „am Herodot (d. h. am Herodotstoff Gyges) für den Homer üben" wollte[141].

Daneben trägt Rhodope die zeitlos idealistischen Züge unantastbarer Fraulichkeit und weiblicher Hoheit, die wir schon bei Marianne als aus dem unabgeschwächten Lebenseindrucke der Hebbel unmittelbar ergreifenden Erscheinung seiner Gattin — zumal als idealer Darstellerin solcher Größe auf dem Theater — entstammend erkannten. Das Wort, das Hebbel von dieser berichtet, „Rhodope sei wie aus lauter Schleiern gewebt" [142], bezeichnet den Fall am prägnantesten[143].

Kandaules nennt Hebbel selbst die „Unruhe in der Uhr" [144]. Seine Charakterisierung weist eine Mischung auf von Holofernes und Herodes — mit Elementen des Goetheschen Thoas. Er ist am ehesten eine „Figur", die der Dichter mit einer Reihe von Einzelzügen ausstattet, der sich aber nicht zu einer das Stück überragenden Individualität auswirkt, wie es bei Rhodope wirklich der Fall ist. Im übrigen ist Kandaules so gestaltet, daß er Hebbels Ausspruch bestätigt, „im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen" [145], d. h. er fügt sich dem Ganzen zweckbestimmt ein, gewinnt aber für sich kein erhöhtes Interesse.

In noch stärkerem Maße gilt das von der Gestalt des Gyges, der in solchem Grade „griechisiert", d. h. poetisch stilisiert ist, daß man ihn eben nur immer innerhalb des ja auch nur bedingt gültigen Rahmens des ganzen Dramas gelten lassen kann. Von einer Individualität — einer Persönlichkeit eigener Lebensfülle — kann man bei ihm nicht reden.

Die riesenhaften Gestalten des Nibelungendramas, dieses schlechthin gigantischen Werkes, von dessen „sozusagen kyklopischer Mauerführung“ [146] bereits Üchtritz Hebbel gegenüber sprach, zeigen das Problem der Individualisierung in seiner letzten Ausprägung. Die Ineinanderfügung von Mythos, Überlieferung und urverwandter Kraft [147] ist hier so dicht, daß wir kaum unterscheiden können, wo jene aufhören, diese einsetzt. Es wird auch nicht möglich sein, der Fülle lebendig-individueller Gestalten gerecht zu werden. Nur auf die hervorragendsten kann eingegangen werden, um an ihnen das Gestaltungsprinzip zu erkennen.

Ziehen wir bei der Lösung dieser Aufgabe Hebbel selbst zu Rate, so ist es nach seinen Worten [148] „merkwürdig, daß alles, wenn der große Maßstab des Ganzen nur nicht außer Acht gelassen wird, aus den menschlichsten Motiven hervorgeht“ [149]. Wir entsinnen uns aus Hebbels früheren Äußerungen des stetigen Hervorkehrens der bestimmenden Bedeutung der Motive [150]. Und jetzt erfahren wir, daß ihm der Umstand Vertrauen in den Erfolg gab, „daß trotz des Riesenmaßes der Charaktere, die Motive, aus denen sie handeln, so unendlich einfach sind und sich im Fortschritt der Fabel so natürlich, eins aus dem anderen, ergeben“ [151]. Die seltsame Verwirrung der Treulosigkeit aus Treue, bei Hagen wie bei Kriemhild und allen Burgunden, ist doch nur möglich bei primitiven Menschen, bei, trotz aller Verschlagenheit und List, geradlinigen Seelen. So reduziert sich das verwickelte Geflecht der Geschehnisse und Taten auf wenige motorische Energien, die, mit nicht einmal starker Variation, auf die einzelnen Personen verteilt sind. Ja, vielleicht liegt gerade darin eine der Ursachen für die Unabwendbarkeit des dröhnenden Ganges der gegenseitigen Vernichtung, daß die Verschiedenheit der Seelen eine so geringe, die Gleichartigkeit — und fast möchte ich sagen Rassenunvermischtheit — eine so unaufgelockert große ist. Hagen „tut ja im Grunde nur dasselbe, was Siegfried getan hat, wenn auch in einer anderen Sphäre und auf eine andere Art“ [152], sagt Hebbel selbst. Von Kriemhild gilt das gleiche, und Brunhild ist wie Kriemhild: hemmungslose Leidenschaft und starre Vertretung ihres Rechtes, und wenn die Welt darüber zugrunde ginge, wie es zum Schluß für das ganze Geschlecht ja auch wirklich geschieht. Sehr fein hebt dabei R. M. Werner hervor [153], wie Kriemhild, trotz aller Greuel und des Blutes, das sie in Strömen vergießt, doch im tiefsten Innern selbst die eigentlich Gequälte und Gemarterte, die im Blute ihrer Verwandten

Gekreuzigte ist, und tiefer leidet als die Nibelungen, „die nur äußere Kämpfe bestehen müssen, und Kampf ihr Lebenselement nennen können".

Außer diesen Motiven sozusagen niederen, einfacheren Grades (der Liebe, der Treue, auch der falsch verstandenen, der Rache, dem unverkümmerten Rechte des eigenen Lebensgefühles, das noch keine Einschränkungen durch andere kennt, der Verschlagenheit, Falschheit, List u. dgl. m.), wie sie diesen ungebrochenen Naturen eigentümlich sind, spricht Hebbel aber auch noch von anderen Motiven im Drama, „Grundmotiven, die zu den übrigen ganz so stehen, wie die siderischen und tellurischen Kräfte im Organismus zu den chemischen und physiologischen; sie bedingen und bestimmen alles, aber nur in letzter Instanz" [154 155]. Und mit diesen Motiven hat Hebbel, wie schon in früheren Dramen, so in den Nibelungen besonders gearbeitet, aus seiner Erkenntnis heraus, die er im Juni 1862 so formuliert: „Das Genie ist ungebunden gegen die Fläche; es kann sich nach unten versenken, so weit es will, aber es kann sich nicht im gleichen Grade ausbreiten und alles in seinen Kreis ziehn [156]." Aus der Gebundenheit gegen die Fläche ist Hebbel in die Tiefe gegangen und hat seine Gestalten dort gewissermaßen in den Urmotiven verankert, die die einfachen primitiven Motive ihres Handelns, ich möchte sagen, metaphysich verwurzeln, sie in einem tieferen, ideellen Sinne begründen und rechtfertigen, und zwar in einer Metaphysik, die nicht mehr so unmittelbar wie früher in das Drama hineingestellt wird, oder über dasselbe hinauswächst, sondern nur indirekt im Gewande empirisch-realistisch faßbarer Größen (nämlich des ganzen Umkreises der mythischen Vorstellungen, die mit einer Art philosophiegeschichtlich rationalisierter Kritik angefaßt sind [157]), sich kundgibt [158].

Und diese Urmotive bedingen nun im stärksten Maße die Individualität der einzelnen Gestalten. Und zwar so, wie Hebbel selbst es angibt: „Es war ja eben das Alpha und Omega der Aufgabe, die ungeheuren Gestalten mit Eingeweide zu versehen, ohne ihnen die großartigen Umrisse zu nehmen, und das konnte, wenn überall, nur durch eine herbe und strenge Behandlung glücken [159]." Mit nüchternen Worten gesagt, bestand für Hebbel die Aufgabe darin, auf seine kasuistisch-minutiös deduzierende Psychologie Verzicht zu leisten, also von Motivierung abzustehen, wo nichts zu motivieren war [160], sich in gewisser Weise selbst aufs stärkste zu

verleugnen, um so über sich selbst hinauszuwachsen (etwa im Sinne von F. Th. Vischers Worten aus seinem „Vorschlag zu einer Oper“[161], es würde gut tun, „einmal wieder Menschen ohne alle Selbstbespiegelung zu sehen“) und wirklich ganz „Sprachrohr“ [162] zu werden, und zwar nicht nur des „alten Dichters“, sondern des durch das Nibelungenlied wehenden, ewigen Geistes der Sage selbst, des Künders menschlichen Lebens und menschlicher Leidenschaft[163]. Daß Hebbel dies vermochte, belohnte sich ihm durch die sittliche Erhebung, die er selbst daraus erfuhr und in vielfältigen Äußerungen dokumentierte[164]. Und auch von diesem gesteigerten sittlichen Bewußtsein ist ein Hauch in die Individualitäten seiner Gestalten eingegangen, wenn es sich auch im einzelnen kaum belegen läßt, sondern mehr aus der ganzen Haltung des Werkes als eines strengen und reinen Gebildes der Kunst mittelbar hervorgeht.

Gehen wir auf die einzelnen Gestalten ein, so zeigt Kriemhild — von der es noch im zweiten Akt von „Kriemhilds Rache“ heißt: „Sie war sogar als Kind nur stillvergnügt und lachte mit den Augen“ [165] — in der gewaltigen Entwicklung von der zarten Jungfrau über das Weib Siegfrieds zur Vollstreckerin einer jedes Maß übersteigenden Rache das geheime Gesetz der tragischen Helden, daß sie getrieben treiben, ich meine, daß alle ihre Handlungen und Unternehmungen, der ganze Umkreis der von ihnen in Gang gesetzten Aktion nichts anderes ist als eine Gegenwirkung auf ein schicksalhaft gegebenes primum movens. Daraus erklärt sich das Geheimnis ihrer Individualisierung, als frauenhaft und am tiefsten Leidende auch noch im letzten Grauen mitleiderregend zu sein.

Von Brunhild, der, wie Hebbel schrieb, zeitweise „schwersten Aufgabe“ seines Werkes, weil sie „wie eine nur halb ausgeschriebene Hieroglyphe in das Ganze hineinragt“ [166], hat der Dichter selbst gestanden, er habe bei ihrer Gestaltung auf „eine Schöpfung“ gerechnet[167]. Damit ist ihr spezifisches Charakteristikum bezeichnet. Individuelles Leben zieht sie allein aus der besonders glücklichen und reichen Geschicklichkeit der gestaltenden Phantasie des Dichters, für die als ein Beispiel gelten möge die Erklärung ihrer geheimnisvollen Liebe auch noch zum toten Siegfried durch Hagen aus der Sphäre übernatürlichen Zaubers, in die sie ja auch sonst eingehüllt bleibt. Durch diesen dämonischen Bann wird sie zwangsmäßig, „ohne Lust wie ohne Wahl“, „die letzte Riesin zum letzten Riesen“ getrieben[168].

Die zentrale Sonne der beiden ersten Abteilungen der Trilogie aber ist Siegfried. Vielleicht ist HEBBELS darstellende Kunst nirgends mehr zu bewundern als in der Individualisierung dieser herrlichen Gestalt, und zwar deshalb, weil Siegfried am weitesten von HEBBELS eigener Artung entfernt ist. Das Frische, Unverkümmerte des Recken und Helden, durch das in jedem Worte fast ein unbezwungener Knabentrotz als ein über alle Erfahrung Köstliches hindurchleuchtet, ist von HEBBEL mit wunderbar tiefem Verständnis für das in jedem echten Manne verborgene Heldisch-Kindliche gestaltet. Die Kunst des Dramatikers wird hier unmittelbar greifbar, wenn wir erkennen, wie HEBBEL aus diesem eigentlichen Wesenskern Siegfrieds sein tragisches Geschick nicht nur herleitet — das gibt ja schon der Stoff des Nibelungenliedes an die Hand —, sondern es mit in seine Gestaltung einbezieht und zu einem den lebenden Helden individualisierenden Momente erhebt, indem er die helle Gestalt vom dunklen Hintergrunde Hagens sich abheben läßt. Das unbewußt Verletzende, was für Hagen in der bloßen Existenz dieses jeder Vergleichbarkeit entrückten Helden liegt, daß nämlich Siegfried durch seine bloße, ungezwungen freie Erscheinung schon eine Herabminderung und tödliche Kränkung aller nicht so ebenbürtig, innerlich Freien bedeutet und eine Herausforderung wird, sobald er einem nicht minder heldenhaften und ebenso auf Ehre bedachten, aber von den Göttern nicht gleich geliebten und begabten Recken, einem bloßen „Elfenkinde“[169] begegnet — das macht sein Geschick zu dem von vornherein unabwendbaren, im Voraus bestimmten, das gibt seiner sonnigen Gestalt den eigentümlichen Schicksalsschatten.

Daneben steht Hagen als der eigentlich Treibende, der unheimlich Bewußte, als der einzige absolut Illusionslose, fatalistisch den Schicksalsfaden Abspinnende, der hart und unbeugsam, ungerührt wie das Schicksal selbst den Fluch seiner entwicklungslos reifen Erkenntnis durch das Drama trägt, als der Recke, der er war, in heidnischer Kraft stirbt und, noch im Tode trotzig, indem er ihm unaufhaltsam zutreibt, die Feindin mitreißt, wie er's vorausgesagt hat. Das Größenmaß seiner Gestalt wächst aus dem mythen- und sagendurchwobenen Stoffe nicht minder als aus der urwüchsigen Kraft. Er ist die Bezugs- und Kontrastfigur wie für Siegfried, so für Kriemhild, Gunther, Volker und Dietrich von Bern.

In der Gestalt des Letzteren faßt sich das geschichtsphilosophische Interesse HEBBELS am Nibelungenstoffe wie in einem

Brennspiegel zusammen. Dietrich ist gewissermaßen der Gestalt gewordene Ausdruck des Weltüberganges, des unaufhaltsamen Zeitenwandels. Selbst für Hagens Bewußtsein kündigt sich ein solcher an[170], und im ganzen Drama wird dargetan, wie alles Mythologische (nach SCHELLINGS, HEBBEL beeinflussender Auffassung[171] „eine Leistung des Menschengeschlechtes als eines einheitlichen Individuums“[172]) und alles Sagenhafte (Sage nach HEBBELS Meinung der „unbewußt-poetische Ausdruck der Geschichte“[173]) zerbricht und verschwindet, und wie der im Vergleich mit der heidnisch-mythischen Vorstellungswelt nüchterne, ruhige Glaube des Christentums es auf sich nimmt, die Welt auf seinen Schultern durch die Jahrhunderte weiter zu tragen.

Wie die Geschichte selbst, wie die Sichtbarwerdung des ihr immanenten Geistes hat HEBBELS historische Phantasie diese Gestalt — von der er Etzel wundersam geheimnisvoll und bezugreich sagen läßt, er „rührt sich nur, wenn sich die Erde rührt“[174] — erfaßt und hingestellt. Sie steht vor uns, ausgestattet mit einer leidenschaftslos überlegenen Gerechtigkeit, die es ihr ermöglicht, alle Momente, soweit sie den Gesichtskreis der in tragischem Konflikt miteinander krampfhaft verschlungenen Charaktere übersteigen und ihrer Einsicht entzogen sind, ruhig und unerschüttert abzuwägen: in monumentalem Ausmaß eine rolandstarre Symbolfigur, die ihr eigentümliches, unabweisbar eindrucksvolles Leben unabhängig von uns aus der ursprünglichen Kraft einer gesättigten Phantasie zieht.

Den „Demetrius“ hat HEBBEL nicht mehr vollendet. Die „wunderlich-eigensinnige Kraft“, die sich — wie es in des Dichters letztem Tagebucheintrag heißt[175] — jahrelang so tief verbarg, wie eine zurückgetretene Quelle, brach noch einmal hervor. „Erst an den Pforten des Todes verließ ihn der Genius“, konnte KUH vom Hinscheiden des Freundes schreiben[176].

Nach dem zu urteilen, was vom „Demetrius“ vorliegt, war ein Drama großen, vielleicht größten Stiles zu erwarten. Der Vergleich mit dem Schillerschen Torso drängt sich gebieterisch auf, soll aber zurückstehen bis auf das, was HEBBEL selbst über das Verhältnis seines Werkes zu dem seines großen Vorgängers geäußert hat, wodurch in ein klares Licht tritt, was HEBBELS Absicht war.

Im Dezember 1858 schwankte er noch zwischen Fortsetzung der Nibelungen und „der Vollendung des Schillerschen Demitrius“[177].

Aber sogleich fügt er hinzu: „dem ich freilich eine ganz andere psychologische Grundlage geben müßte, wie er“. Wollte Hebbel seinem Demetrius zuerst den „bewunderungswürdig großen Schillerschen Plan“ zugrunde legen [178], so schreibt er bald, daß für sein Drama „nur die große und doch wieder in sich selbst zerissene slawische Welt den Humus abgeben“ könne, „während Schiller ohne Zweifel einzig und allein von dem allgemein menschlichen Momente des Faktums angeregt wurde“. Dadurch sei eine so verschiedene Behandlungsweise bedingt, daß er „kaum noch das Recht behalten werde, von Schillers Grundidee“ zu sprechen [179]. In dem eingehenden Briefe an die Prinzessin v. Wittgenstein (nach seinem Krakauer Ausflug) [180] hat Hebbel dann die „so ganz verschiedenen Styl-Arten“ Schillers und seiner selbst in eine zugespitzte Formulierung gebracht. Er hatte damals den I. Akt beendet und stand mitten in der „sehr schweren“ Aufgabe. Schiller, meint er da, setze hier, wie immer, alles voraus und gebe sich nicht damit ab, die Wurzeln der Menschen und der Dinge bloßzulegen. Er lasse den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, während er selbst (Hebbel) ihn „aus Atemzügen entstehen zu lassen“ suche.

Prägnanter kann wohl das Unterscheidende in der Wesensart beider Dichter nicht zum Ausdruck gebracht werden, zugleich aber überkommt uns ein Gefühl unmittelbarer Ergriffenheit unter dem unabweisbaren Eindruck, um wieviel mühevoller Hebbels Produktion gewesen sein muß, als die des großen Klassikers.

Hebbels Vorsatz war: nur den Grundgedanken von Schiller zu adoptieren und ihn selbständig weiterzuführen [181]. Neben der Ausarbeitung studiert er unablässig „einen Haufen russischer Bücher“. Denn er will im Demetrius „ein historisches Bild des ungeheuren Slawenreiches“ geben [182], „die slawische Welt fixieren“ [183]. Deshalb strebt er vor allem, sich mit den „Volkszuständen“ vertraut zu machen, gemäß seiner Überzeugung, daß „alle Kraft des Dramas aus den Zuständen“ fließe [184]. Daher möchte er „möglichst viele Adern der großen slawischen Welt“ in sein Stück hinüberleiten, und werde es nicht rascher abschließen, als er müsse, um jeder Quelle, die etwa noch unter der Erde sprudele, Zeit zu vergönnen, hervorzustürzen und seinen kleinen Strom mitschwellen zu helfen [185].

Nicht ganz ohne Bedenken kann man diese überaus starke Betonung der Wichtigkeit des *zuständlichen* Momentes im Drama vernehmen, und fast will es scheinen als ob die Hebbelsche

Tendenz zur Wiedergabe und Darstellung der slawischen Zustände und der slawischen Seele die zweite, allerdings unabgeschlossene Hälfte des großzügig und mit uneingeschränkt souveräner Kunst individualisierender Charakteristik und architektonischer Gestaltung begonnenen Werkes gefährden sollte. Vom Beginn des III. Aktes an, sobald die Handlung nach Moskau verlegt ist, möchte es — nach dem Material der vom Dichter nicht mehr durchgesehenen ersten Niederschrift — fast scheinen, als ob das Detail, sowohl in der Darstellung der einsetzenden Gegenaktion und ihres Getriebes, als auch im innern Zersetzungsprozeß der eigentlichen Handlung des sich als betrogen erkennenden Demetrius in seiner Welt, die großen beherrschenden und zum Schluß einer klassischen Tragödie immer klarer und bestimmter hervortretenden Linien überwuchere, als gingen die vielen, Slawenwelt und Slawenseele charakterisierenden Einzelbewegungen nicht mehr auf und ein in die großen, weitschwingenden Rhythmen des mit so überlegener Meisterschaft begonnenen Werkes.

Aber es wäre Anmaßung und Verunglimpfung eines Dichters, der den Nibelungenstoff meisterte, dort ein Urteil abgeben zu wollen, wo ihm versagt war, sein letztes Wort zu sprechen.

Schlußbetrachtung.

Vergleichen wir nur die Angaben zur Entstehung dieser letzten, unvollendeten Tragödie mit Ausbrüchen zur Zeit seiner Jugendwerke wie etwa dem: „als ob der Dichter etwas anderes geben könnte als sich selbst, als seinen eigenen Lebensprozeß!“ [186], so tritt die Linie der dichterischen Entwicklung Hebbels klar zutage. Das Problem der Individualität erschien bei ihm zuerst ausschließlich unter der Form der Frage und des Dranges der Befreiung des eigenen Ich. Je länger und tiefer er in die Welt sah, um so stetiger wandelte sich ihm das Problem ins Objektive, und zuletzt will er nichts anderes sein, als „Dolmetsch eines Höheren“ erstrebt er in den Formen seiner Kunst „ein historisches Bild des ungeheuren Slawenreiches“.

Der Anblick des Lebenswerkes Hebbels erweckt die Ehrfurcht vor dem gewaltigen Ringen dieses Lebenskampfes. Heroisch war Hebbel darin, seine Individualität zu wollen, wie sie war, ohne zu versuchen, von der Härte seines Schicksals etwas abzudingen. Als ein Einzelner ist er seinen Weg gegangen, eine isolierte

Stellung nimmt er ein im Ablauf deutschen Geisteslebens. Den Wert seines Lebens wie seines Werkes empfinden wir als Tat: daß er in fürchterlichsten Lebensumständen festgehalten hat an sich, verschlossen und unnachgiebig den Kompromißverlockungen der Welt, unbeirrbar in seinem schicksalhaft empfundenen Beruf, der „Symbolisierung seines Innern“. So ist die Gestalt Hebbels selbst ein Sinnbild geworden des Kampfes, als welchen er das Leben begriff: des Individuums gegen das Universum.

Anmerkungen.

Erster Teil.

[1] Vgl. B IV Nr. 286, Brief an Felix Bamberg vom 6. 3. 1849 S. 152, 12 ff.; B VI Nr. 582 a, Brief an Georg Cotta vom 10. 11. 1857 S. 73, 10 ff.; B VII Nr. 864, Brief an Julius Campe vom 28. 5. 1863 S. 347, 13 f.; B VII Nr. 878, Brief an Julius Campe vom 28. 7. 1863 S. 369, 27 f.

[2] Vgl. Vorwort zu E I der Theaterausgabe der Judith von 1840, W I S. 410.

[3] Vgl. B V Nr. 546, Brief an Wilh. Jos. Grailich vom 8. 8. 1856 S. 333, 27 ff.

[4] Vgl. „Mein Wort über das Drama“ (1843), W XI S. 3–39, S. 3.

[5] T II, 2799.

[6] Vgl. „Vorwort zur Maria Magdalene“, W XI S. 39–65, S. 47, 20 ff. und viele andere Stellen.

[7] W I S. 14, 15 ff.

[8] Vgl. T I, 1488, „Ehrgeiz entspringt aus dem zu lebhaften Gefühl individueller Existenzberechtigung“.

[9] Vgl. T II, 1989, aus dem Brief an Madame Stich vom 23. 4. 1840 (B II S. 35 f.).

[10] a. a. O. T II, 2799.

[11] W I S. 15, 24.

[12] a. a. O. S. 18, 6.

[13] a. a. O. S. 19, 21.

[14] Vgl. T II, 2265.

[15] Vgl. T I, 1475, 26.

[16] Im Briefe an Franz Dingelstedt vom 14. 6. 1858, B VI Nr. 607 S. 142, 30.

[17] Vgl. W I S. 432.

[18] Vgl. hierüber, im Gegensatz zu Fr. Th. Vischers beißender und enger Kritik an der Gestalt des Juden, des tollen Klaus, der alten Margarethe („Altes und Neues“, Tübingen 1889, S. 7), die ungleich zutreffenderen, eingehenden und sachlichen Ausführungen in Herbert Kochs Münchener Dissertation („Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Friedrich Hebbel“, Leipzig 1904, S. 53 ff.) über den „welthistorisch-symbolischen“ Charakter gerade dieser in allen Stücken Hebbels wiederkehrenden episodischen Figuren.

[19] Das Verhältnis der Nebenpersonen überhaupt, der Nebenspieler des Dramas als durch ihre Beziehung zu den Hauptspielern m i t t e l b a r e r Träger der Idee erörtert näher Saladin Schmitt „Hebbels Dramatechnik“, Dortmund 1906, S. 51.

[20] 11. 1. 1841, T II, 2211.

[21] Vgl. über sie speziell Th. Poppes Ausführungen in „Friedrich Hebbel und sein Drama. Beiträge zur Poetik.“ (Palaestra VIII, Berlin 1900, S. 41 ff.).

[22] Vgl. Vorwort zu E (W I S. 432), wo Hebbel betont, „in welcher tiefen Beziehung Genoveva zu seiner individuellen Lebensentwicklung steht“, oder B VI a. a. O. S. 142, 14 ff.; B II, 118, 16; B II, 130, 26 f.; T II, 2619.

[23] Vgl. T I, 1475 vom 2. 2. 1839 in München (begonnen wurde die Genoveva 13. 9. 1840 in Hamburg, T II, 2122); ferner B VI a. a. O. S. 144, 6.

[24] Vgl. Vers 283, W I S. 98.

[25] T II, 2612.

[26] Vgl. T I, 1475, 38 f.; B II Nr. 140 S. 159, 19 f.

[27] Vgl. B VI a. a. O. S. 143, 8.

[28] Fr. Th. Vischer a. a. O. S. 4.

[29] Vgl. T II, 2265.

[30] Vgl. B II Nr. 171, Brief an Auguste Stich-Crelinger vom 11. 12. 1843 S. 348, 19 ff.: „. . . daß das Tragische . . . ganz einfach aus der bürgerlichen Welt selbst hervorgeht, aus ihrem zähen und in sich selbst begründeten Beharren auf den überlieferten patriarchalischen Anschauungen und ihrer Unfähigkeit, sich in verwickelten Lagen zu helfen."

[31] Dies Wort hier nicht im farblosen Sinne von Scheunerts abstrakter Darstellung (vgl. unten S. 12), sondern in der Bedeutung, wie sie etwa Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie" den großen Tragikern Griechenlands zuweist.

[32] Vgl. B II Nr. 151, Brief an Elise Lensing vom 26. 3. 1843 S. 246, 11 ff.: „Mich selbst erschüttert diese Klara gewaltig, wie sie aus der Welt herausgedrängt wird"; T IV, 5300: „Die Beschäftigung mit der tragischen Kunst stimmt das Gemüt demütiger als die stündliche Betrachtung eines Totenkopfes."

[33] In seinem Aufsatz: „Zum neueren Drama, Hebbel", 1847; vgl. „Altes und Neues" N. F., Stuttgart 1889, S. 7 und S. 5.

[34] a. a. O. S. 4.

[35] Ob Vischer dabei nicht — zum mindesten hinsichtlich der „Judith" — selbst anachronistisch im Sinne einer unhistorischen Idealisierung der schwerlich jemals so vorauszusetzenden „Einfachheit der gediegenen und zweifellosen Zustände der Menschen" wird, soll nicht näher untersucht werden.

[36] a. a. O. S. 4 (Vischer).

[37] a. a. O. S. 8.

[38] Seine Einschränkungen und der Vorwurf, Hebbel mangele es an „Verständnis der Sitten" (Sitte — „Das einfach Herrschende, die untersuchungslos gegebene, von der Natur und Gewohnheit gebildete, daher immer naive Form" S. 4, S. 8, S. 23 f.), widerlegen sich im Verlauf der geistreichen, sich aber schließlich überschlagenden Ausführungen durch sich selbst. (So, wenn es von Meister Anton z. B. heißt, er sei „zu sehr verbildeter, spleeniger Engländer" S. 24.)

[39] Vgl. B VII Nr. 847, Brief an Sigmund Engländer vom 23. 2. 1863 S. 302, 25 ff.

[40] Vgl. B III Nr. 190, Brief an Charlotte Rousseau vom 14. 6. 1844 S. 106, 32 ff.: „. . . hier war auch nicht die geringste Gelegenheit, persönlich hervorzutreten, ich konnte auch keine einzige Person, denn es sind alles Leute aus den unteren Ständen, mit meinen eigenen Gedankenlasten beladen."

[41] B III Nr. 190 a. a. O. S. 107, 6: „das ist der Objektivität des Werkes nur zu Gute gekommen"; B III Nr. 193, Brief an Elise Lensing vom 30. 7. 1844 S. 128, 8 ff.: „. . . Da hier, worin die höchste Aufgabe des Dramas eben besteht, äußere und innere Motive bis zur völligen Unzertrennlichkeit ineinander verflochten sind, so daß es allerdings auf den ersten Blick (obgleich auch nur auf den ersten) scheinen kann, als ob da, wo ein äußeres Motiv in den Vordergrund tritt, kein inneres vorhanden sei, da der Triumph der Behandlung doch gerade darin liegt, daß dies versteckt ist."

[42] Vischer a. a. S. S. 13.

[43] T II, 2926.

[44] Vgl. B II Nr. 169, Brief an Elise Lensing vom 5. 12. 1843 S. 342, 7 ff.: „Sie sind alle im Recht (worauf ich mir am meisten einbilde, da es allerdings am schwersten ist, aus der bloßen, spröden Einseitigkeit, ohne Beimischung des positiv Bösen die Schuld abzuleiten)“; ebenso T II, 2926.

[45] Vgl. B II Nr. 169 a. a. O. S. 343, 3.

[46] a. a. O. S. 14.

[47] Vgl. B II Nr. 171, Brief an Auguste Stich-Crelinger vom 11. 12. 1843 S. 348, 27 ff.

[48] T II, 2910.

[49] Vgl. T II, 2174: „. . . daß ich . . . die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfe.“

[50] Vgl. a. a. O. W XI S. 40, 48, 57.

[51] Darauf weist schon R. M. Werner in seiner Einleitung zur „Judith“ hin, W I S. XIX.

Zweiter Teil.

[1] B VII Nr. 898, Brief an Adolph Strodtmann, Herbst 1863, S. 405, 25 ff.

[2] B III Nr. 199, Brief an Elise Lensing vom 21. 10. 1844 S. 166, 28 f., S. 167, 1 f.; vgl. auch T IV, 5941: „Man erobert die Welt . . . als Künstler, indem man sie in sich aufnimmt und sie wieder gebiert.“

[3] a. a. O. (vgl. Anm. 4) Vorwort S. VII.

[4] Arno Scheunert, „Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels“, Hamburg und Leipzig 1903.

[5] a. a. O. S. 43.

[6] Franz Zinkernagel, „Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie“, Berlin 1904, S. XXVI.

[7] Vgl. dazu auch die Definition des Pantragismus a. a. O. S. 61 als „Synthese von ästhetischem Idealismus, Moralismus und Panlogismus“.

[8] Vgl. Eduard Kulke, „Erinnerungen an Friedrich Hebbel“, Wien 1878, S. VII, VIII und weiter, fast auf jeder Seite; August Ludwig Frankl, „Zur Biographie Friedrich Hebbels“, Wien, Pest, Leipzig 1884, S. 4, 21, 30, 32 u. a. m.; Emil Kuh, „Biographie Friedrich Hebbels“, 2 Bde., 3. Aufl., Wien und Leipzig 1912, II S. 450 ff., 458/59 ff., 462 ff., 478; Julius Glaser bei Kuh II S. 460.

[9] B IV Nr. 240, Brief an Felix Bamberg vom 27. 5. 1847 S. 32, 19 ff.; B VII Nr. 781, Brief an Adolph Strodtmann, Frühjahr 1862 (?), S. 168, 2 ff.

[10] Vgl. B III Nr. 178, Brief an Elise Lensing vom 13. 2. 1844 S 32, 27 ff.

[11] Vgl. dazu auch Kulke a. a. O. S. 47: Hebbel war ein „geborener Metaphysiker, kein Freund abstrakten Denkens“.

[12] Vgl. T II, 2396 letzter Satz: „Echte Phantasie geht immer mit der Vernunft und meistens auch mit dem Verstand Hand in Hand.“

[13] B VII Nr. 847, Brief an Sigmund Engländer vom 23. 2. 1863 S. 303, 30 ff.—304, 1.

[14] B VII Nr. 863, Brief vom 1. 5. 1863 S. 340 ff. (die Hauptstelle davon auch T IV, 6133).

[15] Vgl. T I, 948: „Ein Wunder ist leichter zu wiederholen, als zu erklären. So setzt der Künstler den Schöpfungsakt im höchsten Sinne fort, ohne ihn begreifen zu können."

[16] B IV Nr. 306, Brief an Gustav Kühne vom 4. 3. 1850 S. 200, 29 ff.

[17] B VII Nr. 730, Brief an L. W. Luck vom 15. 8. 1861 S. 62, 29 f.

[18] T IV, 5641; vgl. auch T II, 2141.

[19] Vgl. auch T I, 417: „Zu mir hat Welt und Leben nur durch die Kunst ein Organ."

[20] T II, 2511.

[21] T I, 491.

[22] T III, 4285.

[23] T II, 2332; vgl. auch T II, 2114, wo dasselbe — nicht uninteressant für Hebbel — vom Genie gesagt ist, und in Verbindung damit T II, 2581.

[24] T I, 731.

[25] „Es erweitert die Welt, indem es die Erscheinungen ausspricht, die nur im Kreis einer bestimmten Menschennatur vorkommen können." T I, 963.

[26] Vgl. hierzu auch die Worte Hebbels über die wahllose Unfreiheit der dichterischen Produktion, W XI S. 47, 21 ff. und damit in Verbindung T IV, 5838.

[27] B II, 169, Brief an Elise Lensing vom 5. 12. 1843 S. 340, 1 ff.

[28] T II, 2911.

[29] T II, 2173.

[30] T III, 4039.

[31] B II Nr. 149, Brief an Elise Lensing S. 232, 12 f.

[32] Die Idee ist nach Hegel („Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriß", in 2. Aufl. hrsg. von Georg Lasson, Leipzig 1905, Philosophische Bibliothek Bd. 36 I. Teil 3. Abt. C, „Die Idee" § 213 ff.) „das Wahre an und für sich, die absolute Einheit des Begriffs und der Objektivität. Ihr ideeller Inhalt ist kein anderer als der Begriff in seinen Bestimmungen; ihr reeller Inhalt ist nur seine Darstellung, die er sich in der Form äußerlichen Daseins gibt und diese Gestalt in seine Idealität eingeschlossen, in seiner Macht, so sich in ihr erhält". Vgl. dazu auch „Grundlinien der Philosophie des Rechts", neu hrsg. von Georg Lasson, Leipzig 1911, Philosophische Bibliothek Bd. 124 Einleitung § 1: „Die philosophische Rechtswissenschaft hat die Idee des Rechts, den Begriff des Rechtes und dessen Verwirklichung zum Gegenstande."

[33] „Mein Wort über das Drama" (Kritische Arbeiten II Nr. 27, W XI S. 3—39) S. 27, 19 f.

[34] T II, 3099, Zeile 32 ff.

[35] T II, 2823.

[36] T II, 2261.

[37] T II, 2731.

[38] Vgl. T II, 2599; T II, 2454.

[39] T I, 283.

[40] T II, 2335.

[41] T II, 2334.

[42] Vgl. T II, 2129: „Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum", oder T II, 2262: „Leben ist der Versuch des trotzig-widerspenstigen Teils, sich vom Ganzen loszureißen und für sich zu existieren",

oder T II, 2440: „Was wir Leben nennen, das ist die Vermessenheit eines Teils dem Ganzen gegenüber. Wie stellen sich die allgemeinen Kräfte dem Besonderen in den Weg und suchen es noch vor der Entwicklung, im Werden selbst, zu zerstören. Wie stürzen sie über das Gewordene her!“

[43] Als „seine schönste Eigenschaft“ bezeichnet ihn HEBBEL, B I Nr. 89, Brief an Elise Lensing vom 19. 2. 1839 S. 397, 20f.

[44] T II, 2025.

[45] T II, 2721.

[46] T III, 4083; vgl. auch B I Nr. 84, Brief an Charlotte Rousseau vom 14. 11. 1838 S. 353, 25: „Der Schmerz ist der größte Wohltäter, ja der wahre Schöpfer des Menschen.“

[47] T III, 4019 a; vgl. dazu auch T II, 2566: „Jeder Schmerz entsteht aus Aufhebung des Gleichgewichtes und der Harmonie; er ist als das das Gemeinschaftsgefühl überragende Einzelgefühl des Teiles zu definieren.“

[48] z. B. T III, 4900: „Mensch und Welt sind nur die zwei Hälften eines größeren Ganzen.“

[49] T I, 786. [50] T I, 271. [51] T II, 3192.

[52] T III, 3466. [53] T III, 4976. [54] T II, 3109.

[55] T III, 4591. [56] T II, 2329. [57] T III, 3988.

[58] T II, 2359. [59] T III, 3457. [60] T III, 3446.

[61] T II, 2319. [62] T II, 2132. [63] T II, 2759.

[64] T II, 2097. [65] T II, 2181. [66] T I, 1364.

[67] T II, 2756. [68] T II, 2325. [69] T III, 3666.

[70] T III, 4757; vgl. auch T II, 1869: „Große Menschen werden immer Egoisten heißen. Ihr Ich verschlingt alle anderen Individualitäten, die ihm nahe kommen, und diese halten nun das Natürliche und Unvermeidliche, das einfach aus dem Kräfteverhältnis hervorgeht, für Absicht.“

[71] T III, 4079; vgl. auch T III, 4719: „Wenn ein universeller, Alles umfassender und beherrschender Mensch geboren wird, so geht ein Wollustgefühl durchs Weltall; es ist ein Anderes, ein höher Gesteigertes, solange er lebt.“

[72] T II, 2143.

[73] T III, 5096.

[74] T III, 3853.

[75] B I Nr. 48, Brief an Elise Lensing vom 11. 4. 1837 S. 191, 3 u. 10.

[76] B I Nr. 50, Brief an Amalie Schoppe vom 25. 5. 1837 S. 208, 21.

[77] T III, 5114.

[78] T III, 3833, 14f.

[79] T III, 5225.

[80] T II, 3063.

[81] T III, 4270.

[82] T I, 1510.

[83] T IV, 5574.

[84] T II, 2099, 40.

[85] An einer Stelle allein (T IV, 5921) findet sich bei HEBBEL eine Rechtfertigung des Egoismus, als bedingt und festgehalten durch die „sittliche Grundwurzel der Welt“, mit dem Resultat, „daß man der Welt nur insoweit dient, als man sich selbst liebt“. Es ist ohne weiteres klar, daß HEBBEL hier eben wieder sein Lebensgesetz, das einer, wie er selbst sagt, „höheren Natur“,

ausspricht, für welche andere Gesetze und Maßstäbe gelten, die sich zudem nur im weiteren Kreise, doch in gleicher Weise um das Zentrum der sittlichen Idee bewegen.

[86] T III, 4274; diese Stelle findet sich auch in HEBBELS Brief an Amalie Schoppe vom 1. 5. 1848 B IV Nr. 268 S. 102, 22 ff.

[87] T IV, 5307.

[88] B IV Nr. 254, Brief an Eduard Janinski (?) vom 15 11. 1847 S. 67, 30 f.

[89] Vgl. auch die berühmte Stelle T II, 2197: „Der Dualismus geht durch alle unsere Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch, und er selbst ist unsere höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grundidee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit und Ewigkeit, wie Eins sich gegen das Andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt."

[90] T III, 4214.

[91] T III, 4252.

[92] T III, 4324.

[93] B II Nr. 172, Brief an Elise Lensing vom 17. 12. 1843 S. 357, 2.

[94] a. a. O. Z. 11.

[95] B II Nr. 169, Brief an Elise Lensing vom 5. 12. 1843 S. 340, 30 bis S. 341, 6.

[96] Vgl. auch B V Nr. 526, Brief an Karl Werner vom 27. 11. 1855 S. 283, 8 ff.: „Soviel ist gewiß, daß nichts aus der Welt verschwinden kann und daß es sich immer nur um ein gelöstes Verhältnis, nie um eine zerstörte Wesenhaftigkeit, handelt."

[97] Vgl. ebenso W XI S. 57, 26 f.: „Welt . . . die Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten."

[98] a. a. O. W XI S. 3, 1 u. 18.

[99] B IV Nr. 268, Brief an A. Schoppe vom 1. 5. 1848 S. 103, 10 f.

[100] B IV Nr. 275, Brief an F. Bamberg vom 15. 6. 1848 S. 118, 27 u. 30 bis S. 119, 1.

[101] B III Nr. 217, Brief an F. Bamberg vom 27. 2. 1846 S. 315, 6 f.

[102] a. a. O. W XI S. 3, 21.

[103] a. a. O. W XI S. 40, 4.

[104] a. a. O. W XI S. 56, 14 f.

[105] Vgl. dazu auch u. a. T II, 2222 und T II, 2242.

[106] B I Nr. 82, Brief an Reg.-Rat Rousseau vom 25. 10. 1838 S. 344, 20 ff.

[107] B VII Nr. 847, Brief an Sigmund Engländer vom 23. 2. 1863 S. 303, 7 ff.

[108] B VII Nr. 781, Brief an Adolph Strodtmann vom Frühjahr 1862 (?) S. 168, 7 ff.

[109] B V Nr. 412, Brief an Arnold Ruge vom 15. 9. 1852 S. 48, 31 f. bis S. 49, 3.

[110] T I, 648.

[111] T III, 4857.

[112] T II, 2081.

[113] T II, 2023.

[114] T III, 4683.

[115] B VII Nr. 847 S. 302, 20 ff.

[116] T III, 4272.

[117] B VII Nr. 863 S. 342, 6 ff. (ebenso auch T IV, 6133).

[118] Vgl. etwa B V Nr. 485, Brief an Friedr. Üchtritz vom 14. 12. 1854 S. 203, 17 ff., oder B V Nr. 532, Brief an Felix Bamberg vom 13. 1. 1856 S. 298, 12 ff., oder B VI Nr. 634, Brief an Marie Prinzessin Wittgenstein vom 2. 12. 1858 S. 215, 28 ff. bis S. 216, 6 und viele andere Stellen; vgl. auch Kuh a. a. O. II S. 474 (!) und Kulke a. a. O. S. 74; Frankl a. a. O. S. 14.

[119] T I, 948.

[120] T I, 1395.

[121] a. a. O. W XI S. 6, 21 f.

[122] ibidem Z. 23.

[123] a. a. O. S. 7, 30.

[124] T IV, 5788.

[125] T IV, 6055.

[126] B V Nr. 512, Brief an Wenzel Gärtner vom 6. 8. 1855 S. 257, 24 ff.

[127] B VI Nr. 626, Brief an Marie Prinzessin Wittgenstein vom 24. 8. 1858 S. 191, 11 ff.

[128] B I Nr. 70, Brief an Emil Rousseau vom 3. 4. (1838) S. 282, 3 u. 12.

[129] B I Nr. 42, Brief an Elise Lensing vom 7. 1. 1837 S. 152, 2 f.

[130] B IV Nr. 276, Brief an Gustav Kühne vom 16. 6. 1848 S. 125, 6 ff.

[131] B VI Nr. 627, Brief an Fürstin Caroline v. Wittgenstein vom 24. 8. 1858 S. 197, 25 f.

[132] T IV, 5841, 51 ff.

[133] B I Nr. 51, Brief an Eduard Janinski vom 26. 5. 1837 S. 211, 23 ff.

[134] ibidem S. 212, 4 ff.; ebenso B IV Nr. 285, Brief an Th. Rötscher vom 20. 2. 1849 S. 147, 12 ff.

[135] T II, 2265.

[136] ibidem; ebenso a. a. O. W XI S. 45, 20.

[137] a. a. O. W XI S. 6, 15.

[138] ibidem S. 34, 4.

[139] ibidem Z. 15 f., 12 f., 29 f.

[140] „Vorwort" W XI S. 40, 5 f.

[141] Vgl. B VI Nr. 622, Brief an Emil Kuh vom 25. 7. 1858 S. 184, 2 ff.: „. . . allerdings ist es ihr innerstes Wesen (der Kunst), das dem Menschen eingeborene Sehnen zu stillen, ja, in der Wurzel auszubrennen, und eben darum kann der Künstler im Zwiespalt zwischen sich und der Welt nicht stecken bleiben, da er von dieser noch gar nichts sieht, wenn er sie nicht rund sieht. Doch darüber ist unendlich viel zu sagen."

[142] a. a. O. W XI S. 40, 8 ff.

[143] a. a. O. W XI S. 55, 6 ff.

[144] W XI S. 27, 3.

[145] W XI S. 43, 19.

[146] W XI S. 10, 1.

[147] Friedrich Nietzsches Werke, Taschenausgabe, Leipzig 1906, Bd. 1 S. 87.

[148] T II, 3257.

[149] B IV Nr. 269, Brief an Th. Rötscher vom 17. 5. 1848 S. 106, 4.

[150] T II, 3168.

[151] T II, 2845.

[152] T II, 2664. Ob es wirklich „abreißen" (wovon?) und nicht eher „abreiben" (?) heißen muß, war mir leider nicht möglich festzustellen.

[153] T II, 2634.

[154] B II Nr. 157, Brief an Charlotte Rousseau vom 7. 7. 1843 S. 272, 24 ff.

[155] a. a. O. W XI S. 29, 25 ff.; vgl. hierzu auch T II, 2158, wo der Begriff der Versöhnung im selben Sinne neben dem Begriff der tragischen Schuld eingehend erörtert wird.

[156] W XI S. 31, 23 f.

[157] T II, 3158.

[158] W XI S. 29, 29 ff. bis S. 30, 2.

[159] T II, 2901.

[160] T IV, 5843.

[161] T II, 2179.

[162] T I, 1069.

[163] T I, 1340.

[164] T II, 2616.

[165] B III Nr. 175, Brief an Auguste Stich-Crelinger vom 23. 1. (1844) S. 24, 29 bis S. 25, 1.

[166] Vgl. B II Nr. 169, Brief an Elise Lensing vom 5. 12. 1843 S. 342, 9.

[167] B IV Nr. 277, Brief an Eduard Janinski vom 14. 8. 1848 S. 129, 23 ff.

[168] W XI S. 52 Z. 28 ff.

[169] W XI S. 4, 33 bis S. 5, 2.

[170] T II, 2210.

[171] T II, 1993.

[172] T IV, 5980.

[173] T I, 1670.

Dritter Teil.

[1] B VIII Nr. 922, Brief an Saint René Taillandier vom 9. 8. 1852 S. 47, 25 ff.; ganz ähnlich: B V Nr. 412, Brief an Arnold Ruge vom 15. 9. 1852 S. 55, 8 ff.

[2] B IV Nr. 371, Brief an Gustav Kühne vom 23. 1. 1852 S. 344, 26.

[3] B IV Nr. 380, Brief an Christine Hebbel vom 3. 3. 1852 S. 382, 22.

[4] B VII Nr. 841, Brief an Sigmund Engländer vom 27. 1. 1863 S. 291, 15 f.

[5] Historisch ist, nach Hebbel, das Drama ganz allgemein „so weit, als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtsschreibung gelten darf, indem sie die großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen." W XI S. 5, 23 ff.

[6] Dahin gehören auch die beiden historischen Lohnschriften des J. F. Franz von 1840, die „Geschichte des dreißigjährigen Krieges", die „Geschichte der Jungfrau von Orleans" (W IX S. 73—221 u. S. 223—357), sowie seine „Berichte aus Wien an die Augsburger Allgemeine Zeitung" (W X S. 53—155).

[7] T II, 1911.

[8] T I, 957.

[9] T II, 2693.

[10] B V Nr. 412, in dem bereits zitierten Briefe an Arnold Ruge vom 15. 9. 1852 S. 46, 4/5.

[11] Von hier aus versteht man, wie Hebbel es ablehnte, im Dichter den „Auferstehungsengel der Geschichte“ (W XI S. 9) zu erblicken, sondern der Meinung war, daß das Drama „schon an und für sich und ohne spezielle Tendenz historisch“, und seine Kunst „die höchste Geschichtsschreibung“ sei, da „nur von denjenigen Völkern der alten Welt, die es zur Kunst gebracht, die ihr Dasein und Wirken in einer unzerbrechlichen Form niedergelegt haben, ein Bild geblieben ist“, und daß „nur die großen Taten der Kunst, die noch viel seltener sind als die übrigen, da sie erst aus diesen resultieren, den allgemeinen und allerdings an sich unverlierbaren, weil unmittelbar im Leben aufgehenden Gehalt der Geschichte in der Schale der speziellen Perioden“, d. h. „die Frucht mit Fleisch und Kern, auf die es allein ankommt, und außerdem noch den Duft der Atmosphäre, in der sie reifte, darbieten“ (Vorwort zur „Maria Magdalene“ S. 58, 3, 8 f., 11 ff., 28 ff., S. 59, 1 f., 5 ff.).

[12] „Mein Wort über das Drama“, W XI S. 9, 25/26.

[13] Auch Saladin Schmitt in seinem schon I Anm. 19 genannten Buch über „Hebbels Dramatechnik“ erkennt, unter dem Hinweis darauf, daß „erst die kosmische Idee der Handlung ihre tiefste und eigentlichste Bedeutung“ gäbe, daß „zwischen beiden Gebieten — der Geschichte und dem Leben der Gegenwart — nicht scharf geschieden werden kann“ (a. a. O. S. 21, desgl. 27 u. 28), und glaubt den Unterschied nicht ungeschickt dahin fassen zu können, daß „der Mangel einer eigentlichen Debatte der Idee das einzige ist, was das bürgerliche Drama von dem historischen unterscheidet“ (S. 27).

[14] Wilhelm Waetzoldt weist in seiner Berliner Dissertation „Hebbel und die Philosophie seiner Zeit“, Gräfenhainichen 1903, ausdrücklich darauf hin, daß gerade die Schule Hegels „größten Anteil an der Befestigung der Ideen Hegels in Hebbels Denken und der Durchdringung seiner gesamten Anschauungsweise mit ihnen“ (a. a. O. S. 40) hatte.

[15] Waetzoldts Meinung: „Aus den Werken Hegels entnahm Hebbel die Bausteine zu einer seiner Eigenart entsprechenden Weltanschauung“ (ibidem), ist vielleicht doch ein etwas zu summarisches Urteil.

[16] Parerga und Paralipomena, 2. Bd., hrsg. von Eduard Grisebach, W V S. 337, in den „Nachträgen zur Lehre von der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben“ § 172 bis.

[17] Zitiert im Folgenden nach der Reclamschen Sonderausgabe von F. Brunstädt. Nach Kuhs Angaben (I S. 211) hat Hebbel diese Vorlesungen in der Münchener Zeit gelesen.

[18] a. a. O. S. 62. [19] a. a. O. S. 56. [20] a. a. O. S. 47.

[21] a. a. O. S. 53.

[22] B VI Nr. 606, Brief an Fr. Vischer vom 1. 6. 1858 S. 139, 3.

[23] a. a. O. S. 59. [24] desgl. [25] a. a. O. S. 55.

[26] a. a. O. S. 59. [27] a. a. O. S. 70. [28] a. a. O. S. 61.

[29] a. a. O. S. 63. [30] a. a. O. S. 66. [31] ibidem.

[32] a. a. O. S. 67. [33] Waetzoldt a. a. O. S. 47.

[34] W XI S. 5, 32 f. u. S. 6, 1. [35] W XI S. 59, 29 f.

[36] W XI S. 36, 24/25. [37] ibidem Zeile 25. [38] desgl. Zeile 27.

[39] Sie ist „zugleich mehr, unendlich viel mehr, aber auch weniger als das. Weil sie weniger ist, weil Karl der Große unstreitig größer war als das Bild, das sein Schreiber den Jahrhunderten von ihm überlieferte, spreche ich den Dichter von der Verpflichtung frei, dies Bild ängstlich zu kopieren und die Gestalt des Kaisers, wie sie in seinem eigenen Geist aufdämmert, wenn er sich in die Zeit, die er beherrschte, versenkt, zu ersticken; weil sie mehr ist, weil eine ganz andere Wahrheit durch sie hindurchgeht, als die mit Brief und Siegel zu belegende und deshalb auch mit Brief und Siegel zu verfälschende, durfte ich ihm jene Verpflichtung erlassen, ohne der Geschichte ... etwas zu vergeben“ (W XI S. 36, 27 ff.—S. 37, 7). Im Sinne gleicher Unterscheidung spricht Hebbel an anderer Stelle, in der Kritik der „Geschichte des XIX. Jahrhunderts“ von Gervinus, im Jahre 1862 von dem historischen Blick, des Historikers sowohl wie des Dramatikers, der „nicht in die makellose Treue der tatsächlichen Relation, sondern in die gründliche Erfassung und lebendige Veranschaulichung der das Jahrhundert bewegenden Ideen den Schwerpunkt seiner Aufgabe setzt“ (W XII S. 327, 2 ff.). Und in dem Aufsatze „Über den Styl des Dramas“ aus dem Jahre 1847 hatte er näher auseinander gesetzt, wodurch sich „Darstellung“ und „Relation“ scheiden. Diese ist ein Bericht über die Sache, jene die Sache selbst. Die Darstellung gibt den Werdeprozeß in seiner ganzen Tiefe (das Leben in der ihm wesentlichen Gestalt eines rastlosen Sich-Umgebärens). Die Relation ist an das Fertige, sei es auch das Fertige im Werdenden, gebunden usw. Vgl. W XI S. 65—73.

[40] T I, 1530.

[41] In der Kritik des „Masaniello“ 1840, Kritische Arbeiten I Nr. 20, W X S. 405, 20 f.

[42] Vgl. den bereits zitierten Aufsatz (Kritik) über Gervinus, wo Hebbel ausführt, daß die Tat des Historikers „ebensogut wie die des Dramatikers“ auf der Intuition beruht (W XII S. 328, 22 f.).

[43] a. a. O. W X S. 405, 26 ff.

[44] Es ist der über Gervinus Geschichte des XIX. Jahrhunderts W XII S. 328/29.

[45] Vgl. B VII Nr. 704, Brief an Christine Hebbel vom 3. 2. 1861 S. 18, 17.

[46] a. a. O. S. 61.

[47] Schriften der literarhistorischen Gesellschaft in Bonn Nr. 1, Dortmund 1906; davon der 1. Teil als Dissertation, Bonn 1905, merkwürdigerweise unter dem Namen Josef Schmitt.

[48] a. a. O. S. 11.

[49] a. a. O. S. 13.

[50] „Das Drama Friedrich Hebbels. Eine Stilbetrachtung zur Kenntnis des Dichters und seiner Kunst.“ Hamburg und Leipzig 1911.

[51] Die eigentümliche Bedeutung der kontinuierlichen Reihe episodischer Figuren in Hebbels Dramen scheint Herbert Koch in seiner Münchener Diss. „Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Friedrich Hebbel“, Leipzig 1904, sehr zutreffend erkannt zu haben, wenn er sie als „symbolische Zusammenfassungen“ — die jedesmalige Stufe des weltgeschichtlichen Verlaufes bezeichnend — anspricht und von einer welthistorischen Symbolik bei Hebbel

redet, die der Ideensymbolik parallel läuft (S. 53/54). Ob Koch freilich damit Recht behält, daß Hebbel „nicht nur den Stoff, sondern auch das Problem der Geschichte entnimmt“ und, bei in hohem Grade historischer Motivierung, an der letzten Endes rationalistischen Auffassung des Menschen scheitere (S. 60), erscheint mir mehr als zweifelhaft. Bleibt der Mensch „im letzten Grunde immer derselbe“, so hat Hebbel doch gerade von dem „unentzifferbaren Urgrund der Persönlichkeit gesprochen, und ist von „rationalistischer Auffassung des Menschen“ in Wahrheit so weit entfernt, daß sich eine Widerlegung erübrigt. Vgl. auch die Stelle des Wienbarg-Aufsatzes (W X S. 365 - 374) von 1839, wo Hebbel, nachdem er zuerst davon gesprochen hat, „die Menschennatur ... auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge ... zurückzuführen“, doch hinzufügt, „daß in Dingen und Ereignissen, sowie im menschlichen Denken und Empfinden ein mysteriöses Letztes liegt, das ... heilig geachtet werden will“ (S. 373)! In gleicher Weise halte ich Kochs Urteil über die „unglaubliche Uniformität des Sprechens“ (S. 61) der Hebbelschen Personen für unzutreffend. Sprechen Shakespeares Gestalten nicht auch alle, trotz ihrer Individualität, Shakespearisch? Warum nicht die Hebbelschen Hebbelisch?

[52] Kuh a. a. O. II S. 216; vgl. auch R. M. Werners nicht sehr abweichende Bemerkungen: Einl. zu W II S. XXX/XXXI.

[53] T III, 3943, 86 ff. = B IV Nr. 232, Brief an Gustav Kühne vom 28. 1. 1847 S. 7, 21 ff.

[54] T III, 3777 = B IV Nr. 244, Brief an Palleske vom 23. 6. 1847 S. 41, 5 ff.

[55] T III, 3877.

[56] B III Nr. 227, Brief an F. Bamberg vom 23. 10. 1846 S. 348, 5 f.

[57] B IV Nr. 253, Brief an F. Bamberg vom 10. 11. 1847 S. 61, 25 ff.; vgl. dazu auch B V Nr. 412, Brief an Arnold Ruge vom 15. 9. 1852 S. 55, 16 ff., wo das „Trauerspiel“ als ein „zu gewagtes“ Unikum, als eigengesetzmäßig von Hebbel aus der großen Linie seiner dramatischen Entwicklung ausgeschlossen wird.

[58] T IV, 6287 = B VII Nr. 841, Brief an Sigmund Engländer vom 27. 1. 1863 S. 293, 7 ff.

[59] Durchaus zutreffend bezeichnet bereits Kuh a. a. O. II S. 217 das Trauerspiel als „ein gräßliches Epigramm, welches verblüfft, nicht erschreckt, welches unseren Verstand beunruhigt, aber unsere Phantasie und unser Gemüt unangetastet läßt“.

[60] Vgl. B IV Nr. 238, Brief an Ludwig Gurlitt vom 20. 5. 1847 S. 26, 14; B IV Nr. 254, Brief an Ed. Janinski (?) vom 15. 11. 1847 S. 65, 20 f.

[61] B III Nr. 218, Brief an Charlotte Rousseau vom 11. 4. 1846 S. 321, 2.

[62] B V Nr. 405, Brief an Alexander Jung vom 31. 7. 1852 S. 25, 7 f.

[63] T III, 4312.

[64] Ges. Schriften, in 6 Bdn. herausgegeben von Adolf Stern; Bd. 5: Studien und kritische Schriften I. Teil S. 358 f.

[65] W II S. 174, 32.

[66] B IV Nr. 256, Brief an Th. Rötscher vom 22. 12. 1847 S. 71, 10 f.

[67] T III, 4611.

[68] T IV, 5940.

[69] Unter den „Fragmenten, Plänen“ W V.

[70] B II Nr. 133, Brief an Charlotte Rousseau vom 21. 8. 1842 S. 124, 23 f.

[71] B III Nr. 182, Brief an Charlotte Rousseau vom 29. 3. 1844 S. 61, 19.

[72] B III Nr. 209, Brief an F. Bamberg vom 18. 10. 1845 S. 267, 27.

[73] ibidem S. 268, 4.

[74] B III Nr. 212, Brief an Elise Lensing vom 19. 11. 1845 S. 287, 20 ff.; der erste fertige Akt kam ihm damals schon „ganz fremdartig vor, als ob er ihm diktiert wäre".

[75] B IV Nr. 232, Brief an Gustav Kühne vom 28. 1. 1847 S. 5, 28; S. 6, 3/4 ff.; S. 5, 26/27; S. 6, 10/11, 5 ff.

[76] B II Nr. 133, Brief an Charlotte Rousseau vom 21. 8. 1842 S. 124/25.

[77] T II, 2464; B V Nr. 412, Brief an A. Ruge vom 15. 9. 1852 S. 49, 14 f.; B VIII Nr. 922, Brief an Saint René Taillandier vom 9. 8. 1852 S. 37, 4.

[78] B IV Nr. 381, Brief an Elise Lensing vom 5. 3. 1852 S. 388, 23.

[78a] Hebbel dachte an Robert Schumann als Komponisten; vgl. B V Nr. 438, Brief an Robert Schumann vom 21. 6. 1853 S. 109, 21 f. Hierüber, sowie über das Verhältnis von Max Schillings' „musikalischer Tragödie" „Moloch" (Dichtung „frei nach Hebbel" von Emil Gerhäuser) zu Hebbels Fragment und Intentionen vgl. die sorgfältige Arbeit von Adolf Stübing, „Friedrich Hebbel in der Musik", Berlin 1913, S. 70 ff.

[79] T III, 4611.

[80] T IV, 5940.

[81] Vgl. die Angaben für die letzten drei Akte.

[82] T II, 2464.

[83] T III, 4004.

[84] Kritische Arbeiten II Nr. 38; W XI S. 247—260.

[85] a. a. O. S. 247, 19/20, 28/29, S. 248, 14/15.

[86] 2. Akt 3. Szene Vers 1066/67.

[87] So Herodes in direkter Selbstcharakterisierung (!) 1. Akt 2. Szene Vers 255—258.

[88] Sehr fein bezeichnet deshalb Saladin Schmitt die Hebbelsche Tragödie als Charakter- und Schicksalstragödie, insofern das bloße individuelle Sein seiner Gestalten ihr Schicksal ausmacht (a. a. O. S. 18).

[89] T III, 4334; B IV S. 36, 9/10, S. 73, 8.

[90] B IV Nr. 277, Brief an Eduard Janinski vom 14. 8. 1848 S. 129, 25 f.

[91] 1. Akt 3. Szene Vers 416/17.

[92] 1. Akt 4. Szene Vers 510.

[93] ibidem Vers 507.

[94] 2. Akt 3. Szene Vers 1076 ff.

[95] Direkte Hinweise auf Judith finden sich Vers 2463 ff. und Vers 2484, indirekte Anspielungen auch sonst.

[96] Man vergleiche z. B. die düster-schwelende, kaum unterdrückte Sinnlichkeit der Äußerung Vers 1022.

[97] B IV Nr. 278, Brief an F. Bamberg vom 22. 8. 1848 S. 132, 10 f. schreibt Hebbel: „. . . daß der Hauptcharakter nicht bloß für meine Frau geschrieben, sondern meine Frau selbst ist . . ."

[98] a. a. O. W XI S. 253, 1 f.

[99] B IV Nr. 256, Brief vom 22. 12. 1847 S. 70—76.

[100] „Er schien mir schon zu vollendet, zu abgerundet in sich, um dem Künstler auch nur noch so viel Arbeit zu geben, als nötig ist, wenn er sich begeistern soll, er schien mir geradezu eine derjenigen Tragödien zu sein, wie sie, obwohl sparsam, in vollendeter Gestalt ohne Beihilfe des Dichters, der historische Geist selbst hervorbringt“ (S. 72, 25 ff. bis S. 73, 1).

[101] T III, 4018.

[102] B IV Nr. 286, Brief an F. Bamberg vom 6. 3. 1849 S. 153, 27 ff.

[103] So sagt Hebbel charakteristischerweise bei Besprechung des Struenseestoffes aus dem Jahre 1849 (Kritische Arbeiten II Nr. 46, W XI S. 290–302): „... ich bin der Überzeugung, daß nicht ein Element weggelassen, verändert oder abgeschwächt werden darf, wenn der Dichter nicht gegen den heiligen Geist der Kunst wie der Geschichte zugleich sündigen und seinem Werke die Spitze abbrechen will.“ „... ich bin der Meinung, daß man, wenn ein historisches Ereignis in einem der seltensten Fälle die runde vollendete Kunstform gleich mit auf die Welt bringt, diese nicht zerschlagen oder auch nur verletzen kann, ohne ihm unmittelbar ans Leben zu gehen (S. 300, 25 ff., 32 ff.).

[104] So von Hebbel in extremster Formulierung fixiert in der Kritik des König Monmouth von Emil Palleske (Kritische Arbeiten III, 85; W XII S. 83 bis 86) vom Jahre 1854 (?) S. 85, 4 f.

[105] Zutreffend spricht daher H. Koch a. a. O. S. 27 von der „kulturhistorischen Motivierung“ bei Hebbel.

[106] 2. Akt 1. Szene Vers 854.

[107] 2. Akt 6. Szene Vers 1382 Marianne und 4. Akt 3. Szene Vers 2202/03 von Soemus.

[108] 3. Akt 3. Szene Vers 1664 f.

[109] 5. Akt 4. Szene Vers 2739.

[110] T III, 3865.

[111] In der Ludovico-Kritik a. a. O. W XI S. 253, 11 ff.

[112] ibidem S. 259, 15 ff.

[113] B VII Nr. 841, Brief an Sigmund Engländer vom 27. 1. 1863 S. 291, 12/13.

[114] Aus den Jahren 1846—1854 W VIII S. 80—116.

[115] Von 1836 W VIII S. 33—62.

[116] 1837 W VIII S. 143–198.

[117] B IV Nr. 382, Brief an Christine vom 8. 3. 1852 S. 391, 12.

[118] B V Nr. 438, Brief an Robert Schumann vom 21. 6. 1853 S. 108, 6 f.

[119] In den „Historischen und politischen Aufsätzen“, 5. Aufl. 1886, mir zuerst begegnet in der vom Freiherrn von Freytag-Lovringhoven 1917 herausgegebenen Auswahl fürs Feld.

[120] B V Nr. 485, Brief an Friedrich Üchtritz vom 14. 12. 1854 S. 205, 10 f.: „... daß der Verfasser selbst auf der Seite des alten Herzogs steht, und zwar so entschieden, daß nur dieser ihn für den ganzen Gegenstand entzündet hat.“

[121] a. a. O. S. XXXV.

[122] T II, 2315.

[123] Eduard Kulke, Erinnerungen an Friedrich Hebbel, Wien 1878, S. 13.

[124] B V Nr. 418, Brief an Gustav Kühne vom 8. 11. 1852 S. 73, 15.

[125] Es ist auch noch ein Unterschied zwischen dem Vaterexperiment, das den Sohn wagt, um den Mann zu wecken, und einem „Herumexperimentieren“, wovon gewiß nicht die Rede ist.

[126] 4. Akt 4. Szene.

[127] 5. Akt 6. Szene.

[128] a. a. O. Z. 20 ff.

[129] B V Nr. 503, Brief an Arnold Schloenbach vom 22. 6. 1855 S. 240, 4 f.

[130] B V Nr. 522, Brief an Herm. Marggraf vom 14. 11. 1855 S. 276, 8.

[131] B V Nr. 486, Brief an Adolf Pichler vom 22. 12. 1854 S. 209, 15/16.

[132] B V Nr. 485 vom 14. 12. 1854 S. 201—7, S. 204, 2 ff.

[133] Vgl. dazu auch Anm. 134.

[134] T IV, 6085, wo es weiter heißt: „Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selbst einer, und wenn ich auch nicht weiß, wie er aus der Welt entspringt, so weiß ich doch sehr wohl, wie er, einmal entsprungen, auf sie zurückwirkt."

[135] Nicht uninteressant ist gleichwohl die Bemerkung T IV, 5363: „Das erste Stück, das ich in den Kasten lege."

[136] Untersuchungen zur neueren Sprache und Literaturgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Oskar Walzel, Neue Folge 1. Heft, Leipzig 1909; vgl. auch Walzels neuere Darstellung „Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch", Berlin 1913 (Aus Natur u. Geisterwelt Bd. 408), S. 54/55.

[137] Vgl. R. M. Werners Einleitung zu W III S. XLV ff.

[138] a. a. O. B V S. 204, 13.

[139] ibidem Z. 8 ff.

[140] ibidem Z. 16 f.

[141] B V Nr. 522, Brief an Hermann Marggraf vom 14. 11. 1855 S. 277, 21. Im selben Satze heißt es vorher: „Betrachten Sie ihn (den Gyges) als meinen ersten schüchternen Schritt in einer Sphäre, nach der ich mich immer gewaltig hingezogen fühlte, von der ich aber zugleich mutlos zurückbebte."

[142] B V Nr. 516, Brief an Emil Kuh vom 25. 8. 1855 S. 267, 1/2.

[143] Ihre anderen Ahnen in Hebbels Tragödien weist zweifellos zutreffend ausführlich nach R. M. Werner W III, Einl. S. LI, LII.

[144] B V Nr. 545, Brief an Moritz Kolbenheyer vom 28. 7. 1856 S. 331, 21/22.

[145] T III, 4998.

[146] Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen, herausgegeben von Felix Bamberg, Berlin 1890, 2 Bde., Brief vom 8. Februar 1856.

[147] Vgl. dazu Hebbels Äußerung gegenüber Kulke: „Es steckt etwas vom Hagen in mir. Man schafft keinen solchen Charakter, wenn nicht etwas davon im eigenen Blute liegt." Kulke, Erinnerungen S. 43.

[148] T IV, 5754.

[149] Ebenso hebt Hebbel B VI Nr. 667, Brief an Julius Campe vom 17. 11. 1859 S. 291, 25 f., hervor, „wie rein menschlich trotz der blutigen Ungeheuerlichkeit des Stoffes sich alles entwickelt".

[150] So z. B. bereits ganz früh, 1837 in München, T I, 886: „Daß er alles motiviere und benutze, ist die billigste Forderung, die wir an den Dichter stellen können. Ist uns ja doch im Leben selbst ein Faktum kaum noch ein Faktum, wenn wir uns nicht das Wie und das Warum in inniger Verbindung

anschaulich zu machen vermögen. Abgesehen noch davon, daß, wenn das Leben jegliche seiner Erscheinungen unmittelbar durch sich selbst beglaubigt, die Kunst einer Bürgschaft bedarf, die sie nur aus der Ordnung der Menschenseele und des Weltalls und der Kongruenz zwischen beiden schöpfen kann.“ Und damit in Verbindung T I, 888: „Das beste Motivieren ist am Ende das Motivieren durch analoge Fakta, genommen aus den heterogensten Verhältnissen.“

[151] B VI Nr. 670, Brief an Hermann Hettner vom 31. 12. 1859 S. 298, 7 ff.

[152] ibidem Z. 20 ff. [153] Einl. W IV, S. XLVII. [154] T IV, 5784.

[155] Wie ein überraschend früher Hinweis mutet der Satz an aus T I, 1575 vom Jahre 1839): „. . . wenn auch alles Einzelne motiviert ist, so ist dadurch noch keineswegs eine Erscheinung in ihrer Totalität motiviert.“

[156] T IV, 6010.

[157] Vgl. die Ausführungen über „Hebbel als Dichter der historischen Schule“ in Fritz Strichs Werk „Die Mythologie in der deutschen Dichtung von Klopstock bis Wagner“, Halle 1910, Bd. 2 S. 444 ff.

[158] In diesem Sinne, aber auch nur in diesem, kann man die durch Oskar Walzel in seinen „Hebbelproblemen“ von Anna Schapire (a. a. O. S. 13) aufgenommene und weiter ausgeführte Bezeichnung des Unterschiedes der beiden Perioden des Hebbelschen Schaffens als der „ersten, metaphysischen“ und der „zweiten, empirischen“ gelten lassen. „Weniger bewußt“ jedoch ist Hebbel darum nicht geworden. Im Gegenteil. Sein menschliches und sein Bewußtsein als Künstler wird, wie nicht anders möglich, von Jahr zu Jahr klarer, aber auch bei ihm tritt als Gegenwirkung des zu hellen Wissens und Bewußtseins der wunderbare, von Dilthey in seinem Aufsatz über Novalis („Das Erlebnis und die Dichtung“ 3. Aufl., Leipzig 1910, S. 268—348) S. 316—318) beschriebene „ganz innere Zusammenhang letzter Überzeugungen mit dem Gemütsleben“ zutage, wie es bei uns modernen Menschen des Wissens und Bewußtseins „jene kühlen Überzeugungsgrade des Intellekts zurücktreten läßt hinter den ganz heterogenen Gesetzen, welche im Gemüt gelten“. Nach meiner Überzeugung hat Hebbel nie aufgehört, Metaphysiker zu sein; auch als Dichter in der zweiten Periode seines Schaffens ist es ihm allein darum zu tun, den Sinn dieser Welt auszudrücken, aufzuzeigen, ihn in einem sinnfälligen, ewigen Symbol darzustellen. Aber die Anmaßung seiner Jugend hat sich beschieden, und sein Kunstvermögen ist gewachsen mit seiner Einsicht. „Wenig Wissen“, sagt Leonardo da Vinci, „verleiht den Menschen Stolz, viel Wissen Demut. Die leeren Ähren heben ihre Köpfe hochmütig zum Himmel empor, die vollen beugen sich nach unten, zur Erde, zu ihrer Mutter.“

[159] B VII Nr. 755, Brief an Hermann Hettner vom 8. 12. 1861 S. 121, 7 ff.; vgl. desgl. B VI Nr. 675, Brief an Franz Dingelstedt vom 31. 3. 1860 S. 310, 16 ff., 311, 4 ff.

[160] Vgl. T III, 4051: „Man muß im Drama das Faktum, welches den tragischen Konflikt erzeugt, hinnehmen, auch wenn es in rein zufälliger Gestalt auftritt, denn das Eigentümliche des Zufalls liegt eben darin, daß es sich nicht motivieren läßt. Dagegen muß in den Charakteren eine höhere Existenznotwendigkeit . . . aufgezeigt werden.“

[161] „Kritische Gänge“ 1844 II S. 399 ff.

[162] B VII Nr. 779, Brief an Hermann Marggraf vom 5. 4. 1862 S. 163, 19.

[163] Diese „schwere Arbeit und große Selbstenthaltsamkeit“ gesteht er u. a. z. B. im Briefe an Friedr. Üchtritz vom 3. 7. 1861, B VII Nr. 727, 57, 14.

[164] So z. B. im sogen. „Stammbuchblatt“, Kritische Arbeiten III, 85 a, W XII S. 86: „Die Poesie hat viele herrliche Seiten; die herrlichste ist aber die, daß es keinen echten großen Dichter ohne Charakter geben kann.“

[165] 2. Akt, 1. Szene, Vers 3336/37.

[166] B V Nr. 557, Brief an Friedr. Üchtritz vom 21. 11. 1856 S. 349, 21 ff.

[167] ibidem Z. 24.

[168] „Siegfrieds Tod“ 4. Akt 9. Szene Vers 2167/68.

[169] „Kriemhilds Rache“ 4. Akt 22. Szene Vers 4943.

[170] Beim Auftreten des seltsamen Pilgers in der 20./21. Szene des 4. Aktes von „Kriemhilds Rache“.

[171] Vgl. Waetzoldt a. a. O. S. 20.

[172] Vgl. Kritische Arbeiten III, 112 „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke“ II (W XII S. 273—290): „Man sieht also, wenn man auf die Uranfänge zurückblickt, nicht ein einzelnes Kunstwerk, man sieht die Kunst selbst entstehen.“ S. 283, 27 ff. u. S. 284, 15 ff.: „Hierbei ist der Volksgeist unzersplittert, und ohne daß das Mein und Dein sich unterscheiden ließe, wie ein aus Millionen Köpfen zusammengeflossenes ungeheures Gehirn tätig . . .“

[173] Kritische Arbeiten I Nr. 15. Über deutsche Sagen von Adolph Bube W X S. 390, 24/25.

[174] „Kriemhilds Rache“ 3. Akt 3. Szene Vers 3923.

[175] T IV, 6176. [176] Kuh II S. 520. [177] T IV, 5620, 14.

[178] B VI Nr. 582 a, Brief an Georg Cotta vom 10. 11. 1857 S. 74, 32.

[179] B VI Nr. 625, Brief an Julius Glaser vom 4. 8. 1858 S. 188/89.

[180] B VI Nr. 630 vom 2. 10. 1858 S. 202 ff.

[181] B VI Nr. 632, Brief an Adolf Stern vom 31. 10. 1858 S. 211, 21 f.; desgl. B VI Nr. 635, Brief an F. Bamberg vom 3. 12. 1858 S. 218, 15 f.

[182] B VI Nr. 631, Brief an Julius Campe vom 27. 10. 1858 S. 207, 10 ff.

[183] B VI a. a. O. S. 216, 14 f.

[184] B VI Nr. 637, Brief an Franz Dingelstedt vom 14. 12. 1858 S. 221, 30 f.

[185] B VI Nr. 642, Brief an Prinzessin Marie Wittgenstein vom 27. 1. 1859 S. 233/34.

[186] W XI S. 9, 15.

Buchdruckerei von Robert Noske in Borna-Leipzig.



G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b H., Naumburg a. d. S.